This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

8
Ш 38

1945

ᴙᴙ
LGL

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

1945

41
L61

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ

ВЪ ИСТОРИЧЕСКОМЪ РАЗВИТІИ

У ДРЕВНИХЪ И НОВЫХЪ НАРОДОВЪ.

СОЧИНЕНІЕ,

ПИСАННОЕ НА СТЕПЕНЬ ДОКТОРА ФИЛОСОФСКАГО ФАКУЛЬТЕТА ПЕРВАГО ОТДѢЛЕНІЯ

АДЪЮНКТОМЪ МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА

СТЕПАНОМЪ ШЕВЫРЕВЫМЪ.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

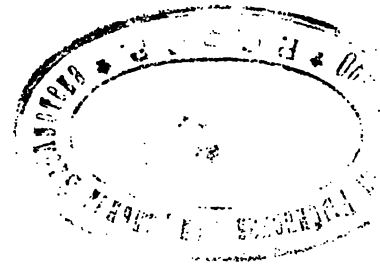
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.

Вас. Остр., 9 лин., № 12.

1887.

PV 1005
.S48
1931



Всѣ явленія міра человѣческаго должны были совершиться въ дѣйствіи, прежде нежели перешли въ знаніе. Человѣкъ уже стремился къ истинѣ, уже дѣйствовалъ и творилъ изящное, прежде нежели спросилъ себя о томъ: какъ должно стремиться къ истинѣ? по какому закону дѣйствуетъ его воля? какъ является изящное въ искусствѣ?

Искусство было прежде теоріи. Не искусство было слѣдствіемъ теоріи, а теорія слѣдствіемъ искусства. Эта истина подтверждается опытами всѣхъ вѣковъ и народовъ. Міръ востока, древній и новый, богатъ произведеніями поэзіи во всѣхъ родахъ, однако мы не знаемъ его піитики. Въ Греціи наука поэзіи явилась уже тогда, когда всѣ произведенія были на лицо и кругъ поэтическаго развитія совершенно заключился. Въ новомъ мірѣ Европы, который принялъ въ наслѣдіе піитику древнихъ, всѣ великія произведенія Италіи, Испаніи и Англіи явились безъ участія науки. Дантъ, Лопе де Вега, Калдеронъ и Шекспиръ дѣйствовали безъ теоріи. Во Франціи теорія слишкомъ рано явившаяся только что стѣснила художественную дѣятельность и произвела вліяніе, вредное для Словесности. Все это, вопервыхъ, убѣждаетъ насъ въ истинѣ, нами сказанной, вовторыхъ, какъ-будто говоритъ противъ той самой науки, исторію которой я намѣренъ изложить. Къ чему же, въ самомъ дѣлѣ, служитъ эта наука, когда всѣ образцы поэзіи явились до нея и

бы напрасно за отвѣтъ! Сидѣть молча и выжидать, что съ нами произойдетъ, и какъ какая отвѣтная мысль разъяснитъ.

Да тутъ, по нашей мѣрѣ, кроме мистической формы науки, почти отсутствуетъ вмѣстѣ, выдающихся въ себѣ умѣнія прямо отвѣтныя для искусства; но никогда не можетъ она почти отнять самой науки, которая выдается въ числѣ самыхъ нашей и послѣдней нашей, управляющихъ мистическимъ развитіемъ человѣка. Вопросъ о томъ, можетъ ли какая-нибудь наука въ наше время отсутствовать не можетъ. Если эта наука есть, а наука эта должна быть, потому что нѣтъ нашей не оставляетъ такую скромную часть въ жизни человѣческой — то она должна и необходима. Но прежде чѣмъ отдать себѣ должный отчетъ въ этомъ вопросѣ, мы обсудимъ и стараться привести ихъ къ единству, какъ мы предлагаемъ. Всѣ основныя правила, предложенныя въ видѣ науки, могутъ быть вредны для искусства, какъ это и было въ Франціи; но эстетическое самопознаніе человѣка никогда не можетъ быть практически вредно для искусства. Хотя вопросъ о прямой пользѣ науки для того искусства, которое служитъ ей предметомъ, долженъ быть отдѣленъ отъ вопроса о необходимости этой науки въ общей массѣ знаній человѣческихъ; но мы можемъ привести въ Исторіи Философіи примѣръ разительный, которымъ вопросъ о пользѣ практической разрѣшается вмѣстѣ въ вопросомъ о необходимости. Этотъ примѣръ Германія. Она въ новомъ мірѣ есть создательница теоріи искусства и обою показываетъ ту же истину, о которой мы начали, а именно, что теорія является послѣ образовъ искусства. Германія, заключившая обою кругъ западнаго Европейскаго образованія, олицетворила въ себѣ эстетическое самопознаніе новой Европы, создала насто-

ящую теорію новаго искусства, къ чему напрасно стремились прочіе народы, и основала сію теорію на глубокомъ сравнительномъ изученіи образцовъ древнихъ и новыхъ. Собственная же ея художественная Словесность была уже прекраснымъ плодомъ самой науки, и практическая польза ея для искусства оправдалась блестящимъ примѣромъ. Фактъ, нами вначалѣ сказанный, обратился иначе: искусство въ Германіи было слѣдствіемъ науки, а не наука—слѣдствіемъ искусства. Такъ надлежало быть въ позднѣйшемъ человѣчествѣ.

Въ порядкѣ Исторіи мы пройдемъ всѣ явленія теоріи поэзіи, какія только совершались у разныхъ народовъ.

А. ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ ДРЕВНЕЙ ЕВРОПѢ.

I.

Теорія поэзіи въ Греціи.

Востокъ въ Исторіи нашей науки не существуетъ. Ни одинъ изъ народовъ восточныхъ не оставилъ намъ своей піитики, сколько мы можемъ это знать по изслѣдованіямъ западныхъ ученыхъ. Причина такому явленію заключается, можетъ быть, въ особенномъ характерѣ фантазіи востока, которая всегда любила неограниченную свободу и рѣшительно господствовала надъ разумною, сознательною способностью человѣка. Арабы въ новомъ мірѣ комментовали піитику Аристотеля, но, не смотря на то, ни піитика Греческая, ни самыя произведенія Греческой поэзіи не имѣли ни малѣйшаго вліянія на Арабскую, которая сохранила во всей чистотѣ независимую свою оригинальность.

Съ Греціи собственно начинается исторія нашей науки, равно какъ и исторія всего Европейскаго образованія. Греки въ древнемъ мірѣ имѣли особенное призваніе для развитія искусствъ, которыя раскрылись у нихъ блистательно во всѣхъ своихъ формахъ и видахъ. Фантазія Греческая имѣетъ то существенное отличіе отъ восточной, что она дѣйствуетъ не одиноко, не безусловно-самовластно, а всегда въ согласіи съ прочими способностями души человѣческой, и особенно съ разумною, которая сравниваетъ и избираетъ, руководствуясь внутреннимъ чувствомъ изящнаго. Эта дружба фантазіи съ сознаніемъ положила классическій отпечатокъ на всѣхъ произведеніяхъ Греческаго искусства. Художникъ Греческій въ самую минуту созданія

безпрестанно отходитъ отъ своего произведенія и отдаетъ испытующему разуму отчетъ въ своемъ творческомъ дѣйствіи.

Въ этомъ существенномъ характерѣ фантазіи Греческой я полагаю главную причину того, по чему именно у Грековъ должна была родиться наука о поэзіи. Но и въ самой Греціи стройная и правильная теорія, какъ результатъ наблюденій надъ явленіями искусства, образовалась уже тогда, какъ самая поэзія совершила весь полный кругъ своего развитія. Греки, народъ типическій въ отношеніи къ искусству, представляютъ самое полное развитіе всѣхъ родовъ поэзіи въ ихъ естественномъ порядкѣ: эпосъ, лиру и драму. Полная піитика существовала уже въ фактахъ прежде, чѣмъ явилась теорія Аристотеля, которая полнотою, какъ мы увидимъ, уступитъ живой піитикѣ Греціи. Вотъ почему исторія поэзіи Греческой есть лучшее, живое олицетвореніе самой науки.

Не только теорія Аристотеля, изложенная въ догматической и правильной формѣ науки, но даже и отрывочныя изслѣдованія Платона о прекрасномъ вообще и о поэзіи современны Аристофану, заключившему собою рядъ великихъ поэтовъ и органическое развитіе Греческой поэзіи.

Не смотря на то, видно однако, что многіе поэты Греціи дѣйствовали съ сознаніемъ и сами были начинателями теоріи своего искусства. Извѣстно, что Софоклъ, доведшій Греческую трагедію до возможнаго совершенства, изучалъ свое искусство теоретически и написалъ сочиненіе о *Хорѣ* противъ Ѳесписа и Херила[1]), которое, къ сожалѣнію, не дошло до насъ, но, вѣроятно, было извѣстно Аристотелю. Софоклъ спорилъ и съ соперникомъ своимъ Эврипидомъ о трагедіи[2]), и Аристотель приводитъ собственныя слова Софокла, что онъ самъ представлялъ людей, какими они должны быть, а Эврипидъ, какими они суть[3]) Такъ въ Греціи самъ поэтъ указалъ путь философамъ въ наукѣ своего искусства.

---

1) Lessing's Schriften. Berlin. 1793. T. 14. Leben des Sophokles, стран. 411.
2) Тамъ же, стран. 412.
3) Aristotelis de Arte Poëtica, Editio Hermanni, гл. 26, стран. 72.

1) Греческіе Миѳы или поэтическая прелюдія къ теоріи поэзіи.

Въ такомъ народѣ, какъ Греки, поэзія которыхъ обнаруживаетъ тѣсную дружбу фантазіи съ разумною способностью, не могло не родиться и прежде сознаніе красоты ихъ собственныхъ произведеній. Наука въ формѣ изысканія философскаго, какъ мы видимъ ее у Платона, или въ формѣ кодекса положительныхъ правилъ, въ формѣ техники, какъ мы видимъ ее у Аристотеля, должна была, какъ результатъ опыта, явиться въ заключеніе искусства. Но сознаніе первоначальное, не сопряженное съ яснымъ отчетомъ и убѣжденіемъ, предчувствіе науки было у Грековъ едва ли не современно началу самой поэзіи. Въ ихъ миѳахъ, происхожденіе которыхъ покрыто глубокимъ мракомъ древности, но, разумѣется, должно быть приписано поэтамъ, находимъ мы многія очевидныя, глубокія мысли о красотѣ, о поэзіи, о связи ея съ науками и искусствами, о поэтическомъ вдохновеніи, о фантазіи, о родахъ и видахъ поэзіи и о характерѣ каждаго. Конечно, объяснять всю Миѳологію Греческую посредствомъ аллегорическихъ толкованій едва ли не есть ошибочное направленіе, которое слишкомъ ярко обнаружилось въ Сѵмволикѣ Крейцера и нашло строгихъ гонителей въ двухъ остроумныхъ критикахъ: Фоссѣ и Ланге; но совершенно отвергнуть аллегорическій способъ объясненія, особенно для нѣкоторыхъ частныхъ миѳовъ, не возможно, ибо мысль сама собою сильно высказывается изъ-подъ аллегорическаго покрова. Греческая миѳологія представляетъ намъ изящное сліяніе религіи, науки и поэзіи. Эта, богатая сѵмволами, украшенная поэтически, сокровищница первоначальной мудрости Грековъ содержитъ въ себѣ зародыши многихъ глубокихъ мыслей, позднѣе развитыхъ философами. Искони у Грековъ было страстію влагать въ поэтическій образъ мысль, еще не ясно постигнутую умомъ, еще безотчетную; ихъ мечта была зарею истины, ихъ поэзія — предчувствіемъ философіи.

Раскроемъ же нѣкоторые Греческіе миѳы и постараемся въ нихъ уловить мысли, въ коихъ выражено первое предчувствіе нашей науки.

Миѳы о красотѣ. Афродита (Venus) была сѵмволомъ красоты древняго міра. По сказанію Гезіода (Θεογονία, ст. 190 — 203. —

Kreuzers Symbolik. 2 ч. стран. 613), она родилась изъ пѣны моря: море было колыбелью живаго органическаго міра—природы, которая олицетворяетъ красоту. По сказанію Гомера (Крейцеръ та же стран.)[1]), Афродита именуется дочерью Зевса и Діоны, супругою Ифеста, почему и называется Діонеей[2]). Здѣсь въ самомъ началѣ находимъ мы два мнѣнія противоположныя о происхожденіи красоты, которыя, какъ мы увидимъ, искони раздѣляли теорію искусства на двѣ противныя системы. По мнѣнію иныхъ, красота есть сама природа живая, органическая, рожденная изъ пѣны моря; по мнѣнію другихъ, она есть дочь творящей силы, Зевеса, и супруга художника.

Эросъ (любовь) рождается отъ Афродиты и Гермеса, изобрѣтателя слова и семиструнной лиры. (Крейцера Т. 2, стран. 217). Красота рождаетъ любовь. Если мы можемъ всѣ впечатлѣнія изящнаго привести къ единству чувства и отсюда предузнать единство закона, ими управляющаго, то конечно это будетъ многообъемлющее чувство любви, въ которомъ разрѣшаются всѣ возможныя ощущенія изящнаго въ природѣ и искусствѣ.

Венера Медицейская представлена въ минуту своего рожденія выходящею изъ моря. Первое выраженіе ея, сколько можемъ мы судить по движенію членовъ, есть стыдливость дѣвственности. Откуда проистекаетъ въ насъ стыдливость? Не отъ сознанія ли своихъ земныхъ, тѣлесныхъ недостатковъ и своего духовнаго назначенія? Это есть чувство въ высшей степени нравственное, и мы находимъ его самымъ первымъ аттрибутомъ даже чувственной красоты древняго міра. И такъ неотъемлемый признакъ изящнаго есть чувство нравственное. Поэтому и Музы никогда не представлялись съ открытою грудью, какъ Амазонки, потому что Музы стыдливы и скромны: таково искусство.

Сопутницами Афродитѣ даны Хариты. Гезіодъ такъ ихъ описываетъ (Ѳеогоніи ст. 903,4). „Изъ-подъ рѣсницъ ихъ льется любовь

1) Такъ въ XIV пѣсни Иліады (ст. 193) Венера называется дочерью Дія, но въ гимнѣ Венерѣ, приписываемомъ Гомеру (ст. 5), есть намекъ на то, что она родилась изъ морской пѣны.

2) Еще у древнихъ была третья Венера-Уранія (небесная), которая почиталась дочерью Зевеса и Гармоніи (Винкельм. Т. 4, стран. 113).

успокоительная, и сладкіе взгляды мечутъ онѣ изъ-подъ бровей“ [1]). Это живописное изображеніе граціи или хариты, по Гезіоду, есть лучшее ея опредѣленіе. Грація (прелесть, χάρις) состоитъ въ выраженіи. Красота можетъ быть въ однѣхъ формахъ, безъ души и выраженія, но грація быть безъ нихъ не можетъ. Она есть именно красота въ выраженіи, красота во взглядѣ, по Гезіоду, которая принадлежитъ лицу и не прекрасному. Лессингъ опредѣляетъ грацію (Laocoon 1805, стран. 182) красотою въ движеніи; едва ли не слѣдуетъ предпочесть опредѣленіе, истекающее изъ словъ Гезіода: Грація есть *красота въ выраженіи*, тѣмъ болѣе, что по Лессингову же сознанію, грація, какъ онъ ее опредѣляетъ, не столько доступна живописцу, какъ поэту, тогда какъ на опытѣ мы видимъ противное.

Миѳы о поэзіи. Музы — представительницы поэзіи у Грековъ. Имя: Муза (Μοῦσα), по Эолическому и Дорическому нарѣчіямъ Μῶσα, производятъ отъ глагола μῶσθαι, который имѣетъ двоякое значеніе: *искать* и *изобрѣтать* (suchen, bilden und finden, 269 стран. Крейц. 3 т.). Это опять указываетъ на двоякое мнѣніе, искони существовавшее, о началѣ искусствъ и поэзіи. Музы были дочери Зевеса и Мнемозины. Зевесъ есть сила творческая, первоначальная сила жизни [2]), которая въ мірѣ произвела боговъ и людей, по вѣрованію Греческому [3]), а въ человѣкѣ является въ видѣ фантазіи: сны отъ Дія, говоритъ Гомеръ [4]). Зевесъ, родящій молнію въ небѣ, родитъ и мечту въ головѣ человѣка. Мнемозина (μνημοσύνη), какъ самое слово показываетъ, здѣсь необходимо допуская аллегорическое толкованіе, есть память, хранительница всѣхъ впечатлѣній, всѣхъ пріобрѣтеній нашей жизни. Самая Мнемозина есть дочь Земли и Урана (Неба, Ѳеогоніи ст. 135). Въ самомъ дѣлѣ, въ человѣческой памяти есть вещественное, земное, матеріалъ, то, что̀ мы помнимъ, и есть небесное:

---

1) Τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἵβετο δερχομενάων Λυσιμελής, καλὸν δὲ θ' ὑπ' ὀφρύσι δερκιόωνται.

2) Ζεύς (Ζηνός) вѣроятно отъ ζάω, ζῶ, ζῆν (живу, жить).

3) Ζεύς — πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε (Гомеръ). Зевесъ — отецъ боговъ и людей.

4) Ил. I п. ст. 63. (καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν: человѣку и сны отъ Зевеса. Гнѣдичъ.— Ил. II. ст. 26. Сонъ, посланный къ Агамемнону отъ Дія, говоритъ ему: Διὸς δὲ τοι ἄγγελός ειμι: тебѣ я Кроніона вѣстникъ.

эта внезапная искра, которая вдругъ рождаетъ въ насъ воспоминаніе о предметѣ, нисколько не истекающее изъ предшествующей мысли.— И такъ поэзія, которую олицетворяютъ Музы, есть дочь Зевеса, способности творческой, и памяти, способности всевоспріемлющей, матеріальной. Въ этомъ миѳѣ находимъ мы самое полное опредѣленіе поэзіи, примиряющее двѣ противныя системы Идеалистовъ и Реалистовъ, которыхъ безконечную распрю представитъ намъ исторія нашей науки.

Гермесъ, сынъ Маіи, изобрѣлъ слово и семиструнную лиру. Не значитъ ли это, что явленіе поэзіи и музыки современно началу языка?

Связь поэзіи съ науками выражается также многими миѳами. Аполлонъ Мусагетъ, богъ свѣта физическаго и нравственнаго, предводитъ хоромъ Музъ и выражаетъ тѣмъ дружбу поэзіи со всѣми прочими стремленіями ума человѣческаго. Въ число Музъ, представительницъ разныхъ родовъ поэзіи, приняты и Музы наукъ: Астрономія (Уранія) и Исторія (Кліо). По свидѣтельству Павзанія, древнѣйшее поклоненіе Музамъ началось въ Беотіи; — тогда ихъ было только три: Μελετὴ (studium), ученіе, Μνήμη, память, и Ἀοιδὴ, пѣсня. Этимъ миѳомъ выражается та же мысль о первоначальной связи поэзіи съ науками. Поэтическое вдохновеніе олицетворено въ образѣ крылатаго коня Пегаса, который представляетъ высшій полетъ человѣческаго духа въ созданіяхъ поэтическихъ. Этотъ конь родился отъ крови Медусы въ то время, когда Персей отсѣкъ ей голову. Имя Медусы происходитъ отъ μέδω (питаю заботу, пекусь и властвую) и сходнаго съ нимъ μήδομαι, умышляю. Миѳъ о происхожденіи Пегаса отъ крови убитой Медусы не есть ли выраженіе той мысли, что вдохновеніе свободно, что для рожденія его въ насъ потребно умерщвленіе всякой житейской заботы, всякаго земнаго умысла, который олицетворяется головою мрачной Медусы?[1])

Характеръ фантазіи Греческой, не одинокой, не исключительной, но любящей жить въ согласіи съ другими душевными способностями

1) Не имѣетъ ли это отношенія къ стиху Гезіода о Музахъ: ἐν στήθεσσιν ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις (въ груди имѣющихъ духъ беззаботный)?

человѣка, выражается весьма ясно въ нѣкоторыхъ миѳахъ. Паллада-Аѳина, богиня мысли, носящая на щитѣ своемъ голову Медусы, надѣваетъ узду на Пегаса, смиряетъ независимость вдохновенія (Крейцеръ, т. III, стран. 287). На Олимпѣ, въ сосѣдствѣ отъ Музъ (Ѳеогонія, ст. 62 и далѣе), обитаютъ Хариты, и одна изъ этихъ Харитъ носитъ имя Эвфросины (благоразуміе, εὐφροσύνη). — Всѣ эти мысли объ отношеніи фантазіи къ прочимъ способностямъ человѣка выражены поэтическою картиною въ слѣдующемъ мѣстѣ Гомерова гимна Аполлону, гдѣ изображается апоѳеоза поэзіи въ лицѣ самого Аполлона—торжественное шествіе бога пѣсенъ на небо (ст. 186—206):

„Аполлонъ, играя на лирѣ, восходитъ отъ земли къ Олимпу, какъ мысль, въ чертогъ Дія, въ собраніе боговъ: ибо и боги безсмертные прилагаютъ заботу о киѳарѣ и пѣсни. И Музы всѣ отвѣчаютъ ему прекраснымъ гласомъ, и поютъ безсмертные дары боговъ, и скорби людей, посланныя имъ свыше... За Музами слѣдуютъ Хариты благовласыя, горы благоразумныя, Гармонія, Геба, дщерь Дія Афродита, и всѣ онѣ пляшутъ, сплетаясь руками... Діана стрѣлометательница поетъ вмѣстѣ съ ними... Арей и Аргоубійца предаются играмъ... Фивъ-Аполлонъ, звуча на киѳарѣ, восходитъ высоко и прекрасно, и блескъ сіяетъ кругомъ, лучи льются отъ ногъ и отъ благошвеннаго хитона. И великимъ духомъ своимъ радуются златокдсая Латона и многодумный Зевсъ, взирая на милаго сына, играющаго съ безсмертными богами.“

Назначеніе каждой Музы и аттрибуты, данные имъ художниками, указываютъ на мысли древнихъ о родахъ и видахъ поэзіи и характерѣ каждаго изъ нихъ. Первоначально, до Гезіода, Музъ было только три, какъ сказано выше. Но въ Ѳеогоніи, которая представляетъ, по мнѣнію ученыхъ (Крейцера, Фосса и Ланге), полную систему Греческаго богоначалія, мы находимъ имена уже всѣхъ девяти Музъ [1]). Что касается до назначенія каждой Музы изображать извѣстный видъ поэзіи и до аттрибутовъ, данныхъ имъ согласно съ

1) Ст. 77,8 и 9. Κλειώ τ', Εὐτέρπη τε, Θάλειά τε, Μελπομένη τε,
Τερψιχόρη τ', Ἐρατώ τε, Πολύμνιά τ', Οὐρανίη τε,
Καλλιόπη θ'.

этимъ назначеніемъ, все это, конечно, принадлежитъ уже къ числу позднѣйшихъ миѳовъ Греческихъ, потому что при Гезіодѣ не были еще извѣстны многіе роды поэзіи. На картинѣ Геркуланума, какъ извѣстно, изображены Музы съ ихъ аттрибутами и показано назначеніе каждой. (Крейцеръ. Т. 3, стран. 289, Pitture d'Ercolano. Tom II. tav. 2 — 9). Кромѣ того въ Ватиканѣ находимъ мы полное изваянное ихъ собраніе съ обыкновенными ихъ аттрибутами, подъ предводительствомъ Аполлона Киѳарида или Мусагета (Il Vaticano. Sala delle Muse.)

Вникнемъ въ значеніе и аттрибуты каждой Музы: мы откроемъ здѣсь глубокія мысли о разныхъ родахъ поэзіи.

Кліо и Уранія, Исторія и Астрономія, приняты въ число Музъ: первая, какъ хранительница матеріаловъ поэзіи, вторая, какъ Муза неба, откуда первое начало самаго искусства. Кліо представляетъ земное, Уранія — небесное достояніе этого міра идеальнаго. Кліо только до половины открываетъ свой свитокъ: не значитъ ли это, что не вся Исторія принимается въ міръ поэзіи?[1]) Уранія держитъ въ лѣвой рукѣ шаръ, въ правой жезлъ, которымъ указываетъ на шаръ. Шаръ есть символъ неба, которое доступно поэзіи.

Калліопа назначена въ Музы эпоса. Поэты или художники, давшіе ей такое назначеніе, вѣроятно, послѣдовали мнѣнію самаго Гезіода, который поставилъ ее выше другихъ Музъ:

Καλλιόπη ϑ'. Ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων
Η γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ [2]).

Въ рукахъ ея — свернутая хартія прошедшаго: эпосъ отгадываетъ событія Исторіи. — Мельпомена, покрытая, держитъ трагическую маску и опирается правою рукою на булаву. Вотъ полная пластическая характеристика древней трагедіи: булава означаетъ силу человѣческаго боренія, трагическая маска выражаетъ страданіе, покровенность, таинственную судьбу, идею рока: всѣ стихіи древней Тра-

1) Эта мысль позднѣе развита у Аристотеля.

2) Ст. 79, 80. «Калліопа, превосходнѣйшая изъ всѣхъ, потому что она властвуетъ и надъ почтенными царями».

гедіи. — Талія своимъ посохомъ доноситъ о сельскомъ своемъ происхожденіи, а комическою маскою указываетъ на веселую сторону человѣческой жизни. — Прочія четыре Музы посвящены разнымъ видамъ лирической поэзіи: почему это? — вѣроятно, потому, что лирика разнообразнѣе въ формахъ своихъ, чѣмъ прочіе роды. Разность музыкальныхъ орудій, которыя даны этимъ Музамъ, указываетъ на различіе формъ и музыкальныхъ размѣровъ лирики. Эвтерпа держитъ иногда одну, иногда двѣ флейты; Эрато бьетъ плектромъ по лирѣ девятиструнной; Терпсихора играетъ перстами по лирѣ семиструнной и игру свою сопровождаетъ пляскою. Греческая лирика, какъ извѣстно, соединяла въ себѣ три искусства: поэзію, музыку и пляску. Наконецъ, настоящая представительница лирики, Муза возвышенной лирической поэзіи, какъ самое имя ея показываетъ, Полигимнія представляется въ положеніи размышляющемъ и кладетъ на уста указательный палецъ правой руки. Такимъ положеніемъ глубоко выражается главный характеръ лирики: сосредоточенность въ своихъ думахъ; говоря нѣмецкимъ словомъ, субъективность лирической поэзіи.

Такъ, въ поэтическихъ миѳахъ Греціи и художественныхъ олицетвореніяхъ находимъ мы уже предчувствіе нашей науки, зародышъ нѣкоторыхъ основныхъ ея мыслей. Эту поэтическую галлерею миѳовъ, столь знаменовательныхъ, мы заключимъ первымъ сказаніемъ о поэзіи самого поэта, который, какъ видно вообще изъ дидактическаго его характера, отдавалъ самъ себѣ отчетъ въ своемъ искусствѣ и оставилъ намъ свои о немъ размышленія. Этотъ поэтъ — Гезіодъ: вотъ мѣсто изъ его Ѳеогоніи (ст. 24 — 105), въ которомъ мы находимъ поэтически выраженныя мысли о существѣ поэзіи, о вдохновеніи, о предметахъ этого искусства, о постепенномъ развитіи, о дѣйствіи его на общество. Комментарій къ этому отрывку представляетъ миніятюрную Піитику и доказываетъ намъ, что Греки съ самыхъ раннихъ временъ размышляли о томъ искусствѣ, котораго были первыми жрецами въ Европѣ.

Такое-то слово сказали мнѣ богини, Музы Олимпійскія, дщери Дія Эгіоха... „Мы умѣемъ говорить многое лживое, похожее на

„истину; мы умѣемъ, если пожелаемъ, говорить и самую истину.“ [1]) Такъ сказали сладкорѣчивыя дщери великаго Дія и дали мнѣ вмѣсто посоха свѣжую вѣтвь зеленаго лавра, чудную, и *вдунули въ меня пѣснь божественную* [2]), да славлю я *будущее и бывшее* [3]), и велѣли мнѣ пѣть родъ блаженныхъ всегдасущихъ, воспѣвая самихъ Музъ и въ началѣ и подъ конецъ моихъ пѣсенъ...

„И такъ, начнемъ же отъ Музъ: онѣ на Олимпѣ увеселяютъ пѣснями великій умъ отца Дія, говоря обо всемъ, *что̀ есть, что̀ будетъ и что̀ было* [4]) и *сливая свои голоса во едино* [5]). И сладкая, неистощимая пѣснь течетъ изъ устъ ихъ, — и улыбаются чертоги Зевеса широкошумнаго, слушая нѣжно-ліющійся голосъ, и отвѣчаютъ главы снѣжнаго Олимпа, домы безсмертныхъ [6]). Онѣ же неумолчнымъ гласомъ прославляютъ, *вопервыхъ, священный родъ боговъ* и сначала поютъ тѣхъ, которыхъ произвели Земля и Уранъ широкій, и тѣхъ, кои произошли отъ нихъ, боги — дарители благъ; *вовторыхъ, Зевеса, отца боговъ и людей*, славя отъ начала до конца пѣсни, какъ онъ могучѣе всѣхъ боговъ и какъ великъ своею властію. *Потомъ* уже поютъ *родъ человѣковъ* и исполиновъ силы [7]), и увеселяютъ на Олимпѣ умъ Дія, Музы Олимпійскія, дщери Дія Эгіоха, которыхъ въ

---

1) Въ этихъ словахъ заключается опредѣленіе поэзіи, какъ сліянія истины съ вымысломъ, жизни дѣйствительной съ мечтательною.

2) Вдохновеніе свыше исходитъ отъ Музъ, безъ сознанія человѣческаго: слово ἐνέπνευσαν (вдохнули) здѣсь весьма сильно выражаетъ сію мысль.

3) *Будущее* и *прошедшее* — вотъ два исключительные матеріала человѣческой поэзіи по Гезіоду: настоящее слишкомъ обыкновенное не можетъ быть предметомъ идеальной поэзіи.

4) Замѣчательно, что поэзія боговъ, поэзія Олимпа, кромѣ будущаго и прошедшаго, объемлетъ и настоящее, потому что у боговъ самая жизнь есть блаженство, поэзія. Не даромъ же Гезіодъ не включилъ настоящаго въ число предметовъ своей поэзіи. Эта мысль послужила для Бутервека основаніемъ раздѣленію поэзіи на три главные рода; но въ примѣненіи, которое онъ сдѣлалъ, она явилась ошибочною, тогда какъ у Гезіода она совершенно правильна.

5) Эти голоса, сливаемые во едино, указываютъ на общее единство между родами поэзіи.

6) Высшее наслажденіе боговъ на небѣ — поэзія.

7) Въ этихъ словахъ изложена вкратцѣ вся Исторія поэзіи языческой, которая начала отъ боговъ стихійныхъ, перешла къ богамъ человѣческимъ и, наконецъ, къ самимъ людямъ.

Піэріи родила отцу Крониду Мнемозина, владычица нивъ Элевѳира: отраду въ бѣдахъ, облегченіе въ печаляхъ. Девять кратъ сеединялся съ нею благосовѣтный Зевесъ, вдали отъ безсмертныхъ восходя на святое ложе. Когда же годъ теченіемъ часовъ, дней и мѣсяцевъ исполнился, Мнемозина родила девять дщерей, *согласныхъ мыслію*[1]), у которыхъ *пѣснь всегда на умѣ, а въ груди сердце беззаботное*[2]). Близко онѣ къ самой вершинѣ снѣжнаго Олимпа; тамъ водятъ свѣтлые хоры, тамъ имѣютъ домы прекрасные, въ сосѣдствѣ ихъ обитаютъ Хариты и Желаніе.... И запѣвши гласомъ прекраснымъ, Музы достигли безсмертною пѣснію до Олимпа, и отвѣчала на эти звуки черная Земля, и слышенъ былъ на ней ладный звукъ отъ стопъ ихъ, когда восходили онѣ къ отцу своему[3]), который царствуетъ на Олимпѣ, имѣя въ десницѣ громъ и горящую молнію....

„Девять дщерей родилось отъ Дія великаго: Кліо, Эвтерпа, Ѳалія, Мелпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимнія, Уранія, Калліопа[4]): сія послѣдняя выше сестръ своихъ: она властвуетъ и надъ царями славными. Кого почтутъ дочери великаго Дія, на кого изъ царей богорожденныхъ взглянутъ привѣтно, тому языкъ обольютъ сладкою росою, у того изъ устъ слова текутъ медомъ.... и народы всѣ на него смотрятъ, когда по законамъ изрекаетъ онъ судъ; говоря твердо, онъ умѣетъ разумно и скоро прекратить великую распрю[5]). Когда же входитъ онъ въ городъ, какъ бога чтутъ его честью пріятною, и онъ первый въ сонмищѣ. Таковъ священный даръ отъ Музъ людямъ, ибо отъ Музъ и далекаго метателя Аполлона люди на землѣ бываютъ пѣвцами и музыкантами, отъ Дія же — царями. Блаженъ тотъ, кого Музы любятъ: сладкая рѣчь течетъ изъ устъ его. Если кто чувствуетъ скорбь, свѣжую рану сердца, и сидитъ съ своею горькою думою, а

---

1) Музы названы согласными мыслію (ὁμόφρονες): новый намекъ на единство всѣхъ родовъ поэзіи.

2) Прекрасно одною чертою означенъ характеръ поэта. См. выше, стран. 12.

3) Превосходно изобразилъ поэтъ апоѳеозу поэзіи — шествіе Музъ на Олимпъ. Пѣсня начинается въ свѣтломъ небѣ, отдается на черной землѣ.

4) Въ числѣ и именахъ Музъ видно начало раздѣленія поэзіи на роды.

5) Дѣйствіе поэзіи и дара слова на землѣ, въ гражданскомъ обществѣ: мысль о краснорѣчіи.

пѣвецъ, служитель Музъ, запоетъ о славѣ первыхъ людей и блаженныхъ боговъ, на Олимпѣ живущихъ, — въ тотъ же мигъ забываетъ несчастный горе и не помнитъ ни одной заботы: такъ скоро даръ боговъ измѣнилъ его[1]). Привѣтъ же мой вамъ, дщери Дія! Дайте мнѣ сладкую пѣсню"!

2) Ученіе Платона о прекрасномъ и поэзіи, извлеченное изъ его сочиненій.

Отъ поэтическихъ и знаменательныхъ миѳовъ Греціи, въ которыхъ мы видѣли одно темное предчувствіе нашей науки, мы перейдемъ къ изысканіямъ философовъ, гдѣ усмотримъ уже ясное сознаніе искусства и красоты. Приступая къ этому, мы должны замѣтить, что общій характеръ всѣхъ теорій поэзіи съ самаго ихъ начала приводится къ двумъ противоположнымъ способамъ воззрѣнія, которые соотвѣтствуютъ двумъ системамъ философіи, искони существовавшимъ: системѣ Идеалистовъ и Реалистовъ. Тайна сей первоначальной двойственности философіи заключается въ двойственномъ существѣ самаго человѣка, созданнаго изъ духа и тѣла. Платонъ, творецъ системы идей врожденныхъ, и Аристотель, защитникъ идей пріобрѣтаемыхъ, будутъ всегдашнимъ сѵмволомъ философіи: это духъ ея и тѣло. Великая распря повторяется во всѣхъ отрасляхъ знаній человѣческихъ: она отразилась и въ нашей наукѣ, съ самаго ея начала. Зародышъ двухъ ученій о началѣ прекраснаго и поэзіи мы видѣли даже въ Греческихъ миѳахъ. Ярче является эта противоположность въ теоріяхъ, принадлежащихъ двумъ главнымъ представителямъ Греческой философіи: Платону и Аристотелю. Скажемъ заранѣе, что каждое изъ сихъ ученій, не смотря на ихъ совершенную противоположность, имѣетъ свою относительную справедливость и пользу: тайна сему въ томъ, что самое искусство, какъ и человѣкъ, имѣетъ двѣ стороны: духовную и матеріальную. Совершенствомъ теоріи будетъ миръ обоихъ ученій, дружба Платона и Аристотеля. Подробное изслѣдованіе теорій уяснитъ намъ эти мысли.

1) Блага поэзіи въ частной жизни человѣка.

Первый изъ Грековъ, который философски разсуждалъ о прекрасномъ, объ искусствѣ и поэзіи и котораго сочиненія дошли до насъ, былъ Платонъ. У него вопросы объ этихъ предметахъ предлагаются и рѣшаются философскимъ способомъ. Но весьма замѣчательно, что тотъ, который прежде всѣхъ изслѣдовалъ сіи вопросы и оставилъ намъ о нихъ мысли глубокія, до сихъ поръ насъ изумляющія и служащія основаніемъ многимъ новымъ системамъ, самъ не построилъ полной науки и не предложилъ никакихъ правилъ для поэзіи. Этимъ отличается теорія Платона отъ теоріи Аристотеля, которая имѣетъ форму догматическаго кодекса непреложныхъ правилъ. Платонъ не заботился о правилахъ, о кодексѣ для искусства: онъ самъ говоритъ въ своемъ Федрѣ: „кто думаетъ заключить въ своихъ сочиненіяхъ ученіе объ искусствѣ и воображаетъ, что буквы намъ могутъ передать что нибудь ясное и вѣрное, тотъ въ заблужденіи". Платонъ болѣе вникалъ въ искусство психологически, искалъ начала ему въ душѣ человѣческой и не столько заботился о внѣшнихъ формахъ его проявленія. Теорія его разбросана по всѣмъ его сочиненіямъ: рапсодическій характеръ ея особенно затрудняетъ насъ въ ея изученіи. Надобно собрать изъ всѣхъ сочиненій Платона эти отрывки, привести ихъ въ порядокъ и составить изъ нихъ одно цѣлое, которое, какъ мы увидимъ, существуетъ, не смотря на наружный отрывочный характеръ ученія.

Опредѣлимъ время существованія философа (который первый, сколько намъ извѣстно, задалъ вопросы объ изящномъ и поэзіи) относительно къ самому развитію этого искусства въ Греціи. Платонъ, ученикъ Сократа и основатель Академіи, родился за 430 лѣтъ до Р. Х., умеръ за 347 лѣтъ: жилъ 83 года. Софоклъ, первенствующій изъ Греческихъ трагиковъ, родился за 498 лѣтъ, умеръ за 406 лѣтъ до Р. Х. Эврипидъ, склонившій Греческую драму къ упадку, родился за 480 лѣтъ до Р. Х., а умеръ въ томъ же году, какъ и Софоклъ. Слѣдовательно, Софоклу, жившему 92 года, было 68 лѣтъ, когда родился Платонъ, а Платону 24 года во время кончины Софокла и Эврипида. Аристофанъ умеръ послѣ 386 года до Р. Х. (годъ его смерти утвердительно не извѣстенъ); если положить въ

390 году, то Платону было въ то время 40 лѣтъ. Слѣдовательно, при Платонѣ Аристофанъ, заключитель поэзіи Греческой, былъ представителемъ сего искусства, — и Греческая поэзія совершила весь кругъ своего развитія, когда явилось философское ученіе Платона о поэзіи.

Сначала философъ былъ самъ поэтомъ, но, узнавъ Сократа, измѣнилъ поэзіи и посвятилъ себя философіи. Не смотря на то, онъ продолжалъ любить сіе искусство и въ саду своемъ, въ Академіи (это имя осталось и за его школою), посвятилъ храмъ Музамъ, подъ покровомъ которыхъ создалъ новую философію. Лонгинъ замѣчаетъ, что Платонъ изучалъ Гомера болѣе другихъ поэтовъ и ему всѣмъ обязанъ. Слѣды любимыхъ занятій отражаются на сочиненіяхъ Платона. Не даромъ Греки утверждали, что еслибы Юпитеръ захотѣлъ говорить по гречески, то употребилъ бы языкъ Платона. Не даромъ Аристотель отзывается объ его слогѣ, что онъ занимаетъ средину между стихами и прозою. Самая форма діалоговъ Платона, драматическая, живая, и обиліе миѳовъ, въ которые онъ любитъ поэтически, по обычаю своего народа, облекать глубокія мысли, показываютъ ясно, что философъ съ любовью занимался поэзіею и въ изложеніи своихъ думъ не пренебрегалъ красотою формъ ея. Этою первоначальною любовью къ поэзіи, теплотою первыхъ впечатлѣній, отличается ученіе Платона отъ сухой и догматической теоріи Аристотеля.

За исключеніемъ сочиненій о Республикѣ и о Законахъ, дошло до насъ 35 діалоговъ Платона[1]) — и изъ нихъ только три разговора касаются прекраснаго и поэзіи: 1) *Гиппій большой*, 2) *Федръ* и 3) *Іонъ*[2]). Всѣ три разговора въ томъ порядкѣ, какъ я ихъ предлагаю,

1) Сверхъ того осталось еще 8 діалоговъ, которые всѣми Грамматиками отрицаются какъ не принадлежащіе Платону.

2) Астъ отвергаетъ достовѣрность Гиппія и Іона въ своемъ сочиненіи: Platon's Leben und Schriften (стран. 457—469). Но скептицизмъ Аста, простертый до крайности и презирающій даже свидѣтельства Аристотеля, не нашелъ послѣдователей. Тиршъ и Зохеръ возстали противъ Аста. Эклектикъ Шель, принадлежащій всегда ко мнѣнію большинства, также ему противорѣчитъ, считая доводы его слабыми и приписывая мнѣніе его вліянію собственной философской системы Аста. (Hist. de la littér. Grecque. T. II. 1824, стран. 377—379). Гиппій и Іонъ своимъ изложеніемъ совершенно сходны съ лучшими разговорами Платона.

представляютъ одно цѣлое и правильную послѣдовательность изложенія. Къ нимъ должно еще присоединить нѣкоторые отрывки изъ сочиненія о *Республикѣ* (книга III и X), въ которыхъ разрѣшается вопросъ объ отношеніи поэзіи къ гражданскому обществу.

Въ Гиппіѣ большомъ посредствомъ логическаго отвлеченія отдѣляется идея прекраснаго отъ всѣхъ идей съ нею смежныхъ, говорится о томъ, что̀ прекрасное *не есть*. Въ Федрѣ положительно выводится идея прекраснаго изъ началъ умозрительныхъ и опредѣляется сама въ себѣ. Наконецъ, въ третьемъ разговорѣ говорится объ источникѣ поэзіи и о дѣйствіи ея на душу. Подробное изложеніе означенныхъ разговоровъ вмѣститъ все ученіе Платона, касающееся нашего предмета.

Разговаривающіе въ Гиппіѣ — Сократъ и Софистъ Гиппій, котораго Сократъ осмѣиваетъ. Платонъ и учитель его должны были начать съ противодѣйствія лжеученіямъ Софистовъ, съ опроверженія ихъ мнѣній. Они принуждены были на нихъ нападать ихъ же оружіемъ, злоупотребленіемъ діалектики, для того, чтобъ приводить ихъ къ нелѣпости. Этотъ разговоръ отзывается въ иныхъ мѣстахъ такою діалектикой и вообще исполненъ превосходной Сократовой ироніи. Гиппій въ Лакедемонѣ читалъ гражданамъ свое сочиненіе объ изящныхъ упражненіяхъ. По этому случаю Сократъ, какъ будто отъ другаго, предлагаетъ Гиппію вопросъ о томъ: что̀ есть изящное само въ себѣ? — „Люди бываютъ справедливы, потому что есть справедливость? Люди мудры, потому что есть мудрость? Предметы должны быть прекрасны, потому что есть красота? И такъ красота должна быть чѣмъ нибудь особеннымъ, самостоятельнымъ? Въ чемъ же она состоитъ?“ — Такимъ образомъ, Платонъ сначала отвлекаетъ идею прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и задаетъ вопросъ: опредѣлить сію идею въ самой себѣ.

Хотя Сократъ хорошо предупредилъ Софиста, что вопросъ состоитъ не въ томъ, что̀ прекрасно, а что̀ есть прекрасное само въ себѣ [1]), — не смотря на то̀ увертливый Гиппій начинаетъ съ просто-

---

1) ἐρώτα γάρ σε οὐ τί ἐστι καλόν, ἀλλ' ὅ, τί ἐστὶ τὸ καλόν.

народного опредѣленія прекраснаго какимъ нибудь прекраснымъ предметомъ. Онъ говоритъ: прекрасно, напримѣръ, есть прекрасная дѣва. Сократъ доказываетъ ему, что могутъ быть прекрасны кобылы, горшокъ и т. д. Гиппій возражаетъ: какая же можетъ быть красота въ горшкѣ? Сократъ отвѣчаетъ, что, конечно, въ сравненіи съ прекрасною дѣвою горшокъ не прекрасенъ, но онъ можетъ имѣть свою относительную красоту; что такимъ образомъ и прекрасная дѣва, и прекрасный родъ людей сравнительно съ прекраснѣйшимъ родомъ боговъ не будутъ прекрасны; что, другими словами, прекрасное полагать въ частныхъ предметахъ невозможно; что та красота самосущая, отъ которой все въ мірѣ получаетъ свое украшеніе и, сообщаясь съ идеяломъ своимъ, является прекраснымъ, не можетъ быть ни дѣвою, ни конемъ, ни лирою и т. д. Этимъ глубокимъ и остроумнымъ изслѣдованіемъ отличается идея красоты отъ прекрасныхъ предметовъ.

Увертливый Гиппій, чтобы только отдѣлаться отъ докучливыхъ вопросовъ Сократа, говоритъ:

Если подъ прекраснымъ разумѣть то, что даетъ красоту другимъ предметамъ, то это, конечно, будетъ золото, украшающее всѣ вещи. Сократъ возражаетъ, что Фидіасъ сдѣлалъ глаза, лицо, ноги и руки Минервы не изъ золота, а изъ слоновой кости. Гиппій: Но и слоновая кость прекрасна. Сократъ: Однако врачи въ глазахъ статуи изъ мрамора. Гиппій: Потому что мраморъ для нихъ приличнѣе. И такъ, если принять въ разсчетъ при красотѣ приличіе, то въ иныхъ случаяхъ можно изъ фигового дерева будетъ приличнѣе золотой, поэтому фиговое дерево прекраснѣе золота.

Гиппій предлагаетъ другое простонародное опредѣленіе: „Ничто не можетъ быть прекраснѣе, говоритъ онъ, по всѣ времена, для всѣхъ людей, какъ имѣть богатство, наслаждаться здоровьемъ, пользоваться уваженіемъ Грековъ, достичь до старости и, почтивъ скончавшихъ своихъ родителей, въ свою очередь потребовать быть дѣтьми своими". Сократъ оставляетъ этотъ отвѣтъ, какъ совершенно не идущій къ дѣлу: опредѣлить прекрасное въ самомъ себѣ такъ, чтобы оно относилось ко всякому прекрасному предмету. Кромѣ того доказываетъ ему, что были герои, для которыхъ прекрасно было умереть рано,

напр. Ахиллъ; что для боговъ, не умирающихъ никогда, такая красота не будетъ возможна.

Отъ простонародныхъ опредѣленій прекраснаго Сократъ восходитъ къ опредѣленіямъ философскимъ и самъ предлагаетъ Гиппію отвѣтъ, истекшій изъ предыдущихъ разсужденій. Положимъ, что прекрасное — въ приличномъ.

Но посредствомъ приличнаго предметы кажутся прекраснѣе, нежели они суть, слѣдовательно, приличное не есть еще прекрасное, посредствомъ котораго предметы должны не казаться, а быть дѣйствительно прекрасными. Приличное придаетъ только видъ красоты, а не самую красоту, такъ напр. одежда въ человѣкѣ. Слѣдовательно, *прекрасное не есть приличное.*

Положимъ, что прекрасное — въ полезномъ. Что разумѣемъ мы подъ именемъ полезнаго? годное, способное, такъ напр. тѣло способное къ борьбѣ и бѣгу. Ту вещь называемъ мы полезною, которая въ состояніи исполнить то, къ чему имѣетъ способность. Поэтому способность будетъ прекрасное, неспособность — дурное. Но способность дѣлать зло есть также способность, однако зло не можетъ быть прекрасно. И такъ прибавимъ: красота есть способность дѣлать доброе. Но причина не можетъ быть слѣдствіемъ, производящее не можетъ быть производимымъ, такъ, какъ отецъ — сыномъ, и на оборотъ, — слѣдовательно, прекрасное не можетъ быть добрымъ и доброе — прекраснымъ. Слѣдствіе нелѣпо.

И такъ, *прекрасное не заключается въ полезномъ.*

Наконецъ, разговаривающіе соглашаются заключить прекрасное въ пріятномъ, которое мы получаемъ черезъ слухъ и зрѣніе. Сократъ разными діалектическими хитростями, употребляя оружіе самихъ же Софистовъ, доказываетъ, что *прекрасное не можетъ быть въ пріятномъ, проходящемъ чрезъ слухъ и зрѣніе.*

Не опредѣливъ красоты, Сократъ заключаетъ пословицею: „о прекрасномъ говорить трудно (χαλεπὰ τὰ καλά“).

Изъ подробнаго изложенія этого разговора теперь ясно, что́ разумѣли мы подъ именемъ логическаго отвлеченія, которымъ Платонъ отдѣляетъ идею прекраснаго отъ другихъ идей съ нею смежныхъ,

другими словами, отрицательно опредѣляетъ прекрасное. Сей образцовый способъ изслѣдованія намъ можетъ поручиться въ томъ, что разговоръ принадлежитъ Платону. Первый фактъ въ исторіи нашей науки указываетъ намъ самимъ на тотъ путь, которому мы сами должны бы слѣдовать, если бы вознамѣрились строить науку. Въ эстетикѣ, отъ которой наука о поэзіи принимаетъ свое начало, разрѣшеніе перваго вопроса, именно объ идеѣ прекраснаго, должно начинаться съ логическаго отвлеченія сей идеи отъ предметовъ прекрасныхъ и отъ идей съ нею смежныхъ [1]). Прежде чѣмъ опредѣлить, что есть изящное само въ себѣ? слѣдуетъ отвлечь его отъ всего того, съ чѣмъ оно смѣшивается, — опредѣлить его отрицательно. Такъ и началъ Платонъ въ первомъ Гиппіѣ. Вотъ почему я думаю, что этотъ разговоръ въ порядкѣ самаго мышленія долженъ былъ предшествовать Федру.

Вопросъ, на которомъ остановился Гиппій, т. е. положительное опредѣленіе прекраснаго, разрѣшается въ Федрѣ. Замѣчательно, что здѣсь употребленъ уже совершенно другой способъ доказательства, синтетическій, умозрительный, а не аналитическій, какъ въ предыдущемъ разговорѣ. Самая наружная форма изложенія измѣняется: здѣсь находимъ уже не живое діалектическое преніе, не сократическій способъ вопросовъ, но напротивъ того: способъ утверждающій.

Сократъ говоритъ безпрерывно: таковъ наружный характеръ разговора, соотвѣтствующій его внутренней цѣли.

Разговариваютъ Сократъ и Федръ. Сократъ въ палинодіи Эросу (любви) излагаетъ Федру вдохновенною импровизаціей свое ученіе о душѣ, о первобытномъ ея существованіи вмѣстѣ съ богами, о переселеніяхъ, которыя совершаетъ она въ міры высшіе и низшіе, о красотѣ, о дѣйствіи прекраснаго на душу. Для того, чтобы изложить ученіе Платона о красотѣ, надобно предварительно коснуться его ученія о душѣ, которое съ нимъ тѣсно связано.

---

1) Замѣчательно, что Бутервекъ въ своей Эстетикѣ началъ съ такого же логическаго отвлеченія при опредѣленіи *эстетическаго* интереса или художественной идеи. Вначалѣ онъ отвлекаетъ ее отъ религіозной, философской и нравственной.

Платона именуютъ обыкновенно творцомъ системы идей или идеаловъ, подъ именемъ которыхъ разумѣются совершенные первообразы всѣхъ предметовъ міра, первоначально отъ самой вѣчности существовавшіе въ Богѣ. По образцу этого идеальнаго, совершеннаго міра сотворенъ сей міръ видимый, вещественная его копія. Въ настоящемъ смыслѣ слова существуютъ только идеалы, ибо они вѣчны въ Богѣ; предметы же, ихъ списки, безпрерывно измѣняются и потому не существуютъ. Идеи Платонъ называетъ τὰ ὄντως ὄντα; матерію же μὴ ὄν.

Прежде міра Богъ создалъ душу его изъ тонкой матеріи и свѣта, и на сей душѣ въ первый разъ напечатлѣлись идеи предметовъ въ видѣ матеріальномъ: это были формы предметовъ видимыхъ. Сія душа міра разлита по вселенной: она всюду, во всемъ существующемъ.

Душа въ человѣкѣ — божественнаго происхожденія; но кромѣ души божественной есть въ человѣкѣ душа животная, чувственная, которая умираетъ вмѣстѣ съ тѣломъ, тогда какъ божественная душа безсмертна. Богъ сотворилъ души въ извѣстномъ числѣ и распредѣлилъ ихъ по планетамъ, гдѣ облеклись онѣ тѣлами. Смотря по заслугамъ своимъ въ жизни, онѣ переселяются въ высшіе или низшіе міры и пребываютъ въ тѣлахъ существъ болѣе духовныхъ или матеріальныхъ [1]). Небесное свойство души, которое свидѣтельствуетъ объ ея божественномъ происхожденіи, состоитъ въ томъ, что она всегда стремится къ своему божественному началу. Для этого душа имѣетъ крылья, говоритъ Платонъ аллегорически и такъ описываетъ свойства крыльевъ души:

„Сила пера такова, что оно возноситъ горѣ тяжелое, туда, гдѣ обитаютъ боги: оно принимаетъ особенное участіе во всемъ томъ, что въ тѣлѣ божественнаго: *божественное же прекрасно, премудро и благо и все что сему подобно*“ [2]). (Вотъ идеи изящества, истины и благости, которыя здѣсь ясно выражены и, по ученію Платона, заключаются въ божественномъ свойствѣ души человѣческой).

1) Plat. op. Phaedr. ed. Astiana. T. I, стран. 176.

2) Τὸ δὲ θεῖον καλόν, σοφόν, ἀγαθὸν (Platonis Opera. Recensuit Astius. 1819. T. I, стран. 170).

„Сими-то питаются и растутъ крылья души; отъ постыднаго же и злаго и всего противнаго“ (сказаннымъ свойствамъ божественнаго) „они умаляются и исчезаютъ“.

На божественной части души напечатлѣны идеи отъ души Бога, идеи, по которымъ былъ созданъ міръ, нами видимый. Всѣ познанія, всѣ умственныя пріобрѣтенія этой жизни суть только „воспоминанія того, что̀ нѣкогда созерцала душа, когда, сошествуя Богу, съ неба смотрѣла на то, что̀ мы называемъ сущимъ, и возносилась въ дѣйствительно сущее“ [1]) Всѣ сіи познанія и пріобрѣтенія совершенствуютъ душу, ибо просвѣтляютъ на ней идеи, напечатлѣнныя отъ Бога, и возвращаютъ ее къ первоначальному состоянію. По истинѣ, одинъ только умъ философа окриляется, потому что онъ болѣе другихъ способенъ, удаляясь отъ заботъ человѣческихъ, возвышаться безпрестанно къ божественному. Крылья души его легче другихъ крылій.

И такъ въ числѣ идей, врожденныхъ человѣку и нераздѣльныхъ съ божественностью души его, вмѣстѣ съ идеями мудрости и благости находится и идея красоты. Вотъ сокращеніе изъ собственныхъ словъ Платона, относящихся къ этому:

Наслажденіе красотою въ этомъ земномъ мірѣ возможно въ человѣкѣ только по воспоминанію той единой, истинной и совершенной красоты, которую душа припоминаетъ себѣ въ первоначальной ея родинѣ. Вотъ почему зрѣлище прекраснаго на землѣ, какъ воспоминанія о красотѣ горней, способствуетъ къ тому, чтобы окрилять душу къ небесному и возвращать ее къ божественному источнику всякой красоты [2]).

„Красота была свѣтлаго вида въ то время, когда мы счастливымъ хоромъ слѣдовали за Діемъ въ блаженномъ видѣніи и созерцаніи, другіе же — за другими богами; мы зрѣли и совершали блаженнѣйшее изъ всѣхъ таинствъ; пріобщались ему всецѣлые, непричастные бѣдствіямъ, которыя въ позднее время насъ посѣтили; погружались

---

1) Стран. 176. τοῦτο δέ ἐστιν ἀνάμνησις ἐκείνων, ἅ ποτ' εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχὴ ξυμπορευθεῖσα θεῷ καὶ ὑπεριδοῦσα, ἃ νῦν εἶναι φαμεν καὶ ἀνακύψασα εἰς τὸ ὄντως ὄν.

2) . . . ὅταν τὸ τῆδέ τις ὁρῶν κάλλος, τοῦ ἀληθοῦς ἀναμιμνησκόμενος, ἀναπτερῶται τε καὶ ἀναπτερούμενος προθυμῆται ἀναπτέσθαι.

въ видѣнія совершенныя, простыя, нестрашныя, но радостныя, и созерцали ихъ во свѣтѣ чистомъ, сами будучи чисты и незапятнаны тѣмъ, что́ мы нынѣ, влача съ собою, называемъ тѣломъ, мы заключенные въ него, какъ въ раковину[1]).

„Красота одна получила здѣсь этотъ жребій: быть пресвѣтлою и достойною любви[2]). Не вновѣ посвященный, развратный стремится къ самой красотѣ, не взирая на то, что́ носитъ ея имя; онъ не благоговѣетъ передъ нею, а подобно четвероногому ищетъ одного чувственнаго наслажденія, хочетъ слить прекрасное съ своимъ тѣломъ.... Напротивъ того, вновь посвященный, увидѣвъ богамъ подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещетъ (πρῶτον μὲν ἔφριξε); его объемлетъ страхъ; потомъ, созерцая прекрасное, какъ бога онъ обожаетъ, и если бы не боялся, что назовутъ его безумнымъ, онъ принесъ бы жертву предмету любимому“....

Вотъ мѣста въ Федрѣ, которыя касаются ученія Платона о красотѣ. Изъ нихъ видно, что это ученіе совершенно согласно съ идеалистическою системою Платона. Онъ полагаетъ, что совершенно прекрасное существуетъ только въ идеѣ, что земное — прекрасное не само въ себѣ, а относительно прекрасно, т. е. по скольку напоминаетъ о красотѣ небесной. По этому и наслажденіе прекраснымъ не можетъ быть полно и совершенно, ибо кромѣ блаженной радости заключаетъ въ себѣ неудержимое, мучительное стремленіе человѣка къ высшему и небесному.

Сіи начала эстетики, какія находимъ въ Платоновомъ Федрѣ, не примѣнены имъ къ наукѣ поэзіи. Остальная часть разговора имѣетъ предметомъ Риторику[3]). Во всемъ разговорѣ есть одно только замѣчательное мѣсто, касающееся нашего искусства. Я приведу его здѣсь потому особенно, что оно послужитъ связью между Федромъ и другимъ разговоромъ Платона: *Іонъ*, котораго предметъ есть поэзія. Платонъ

1) 178,80 стран.

2) 180 стран. νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον.

3) Вотъ почему филологи сомнѣвались, какое дать заглавіе этому разговору: о любви и красотѣ или о Риторикѣ? — Platon's Leben und Schriften, von Ast. 1816. 96 стран.

говоритъ о восторгѣ поэтическомъ и ставитъ его въ числѣ высокихъ безумій (μανία), объемлющихъ человѣка.

„Третій[1]) родъ восторга и маніи происходитъ отъ музъ: онъ объемлетъ нѣжную, нетронутую душу; возбуждаетъ ее, воспламеняетъ пѣснями и другими родами поэзіи; украшая дѣла древнихъ людей, учитъ потомковъ; кто безъ маніи, внушаемой музами, приходитъ къ вратамъ поэзіи, убѣжденный въ томъ, что искусствомъ (ἐκ τέχνης) сдѣлается изъ него хорошій поэтъ, тотъ никогда не будетъ совершеннымъ, и *поэзія его, какъ поэзія благоразумнаго, будетъ отличаться отъ поэзіи безумствующихъ*[2]).

Эта же самая мысль, но гораздо подробнѣе, развивается въ Іонѣ, что̀ по моему мнѣнію должно еще болѣе убѣдить насъ въ томъ, что и этотъ разговоръ принадлежитъ Платону, ибо находится въ согласіи съ общимъ образомъ его мыслей[3]). Главная мысль этого разговора та, что начало поэзіи есть божественное вдохновеніе, принимаемое душою человѣческою свыше, а не искусство, и что по этому судить о поэтахъ можно также не однимъ искусствомъ, а этимъ же божественнымъ наитіемъ, которое намъ отъ нихъ сообщается.

Разговариваютъ Сократъ и рапсодъ Іонъ, который хвалится тѣмъ, что изъ всѣхъ поэтовъ ни о комъ онъ не можетъ такъ говорить, какъ о Гомерѣ. Іонъ самъ не въ силахъ объяснить причину этому. Сократъ видитъ ее въ томъ, что Іонъ судитъ о Гомерѣ не по наукѣ вообще, а по вдохновенію: если бы онъ судилъ о немъ по наукѣ, то могъ бы судить и о другихъ поэтахъ кромѣ Гомера; но

1) Четыре рода восторга признаетъ Платонъ: первый въ прорицаніяхъ сообщается отъ Аполлона, второй — въ таинствахъ очищенія отъ Вакха, третій — въ поэзіи отъ музъ, четвертый — отъ Эроса и Афродиты.

2) Стран. 166. — Τρίτη δε ἀπὸ Μουσῶν κατοχὴ τε καὶ μανία....до ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.

3) Астъ на сходствѣ этого мѣста съ содержаніемъ Іона основываетъ свои сомнѣнія въ достовѣрности сего разговора и говоритъ, что мнимый сочинитель его воспользовался этимъ мѣстомъ изъ Федра, котораго не понялъ. Астъ не объясняетъ, какъ можно понять слова Платона иначе. Вообще, кажется, Астъ, какъ философъ Шеллинговой школы, смотрѣлъ на Платона съ своей особенной философской точки и иногда произвольно хотѣлъ отвергнуть въ его сочиненіяхъ то, что̀ мѣшало ему образовать систему Платона по его собственному о ней понятію. Философъ Астъ мѣшалъ Асту филологу.

такъ какъ судитъ хорошо объ одномъ только Гомерѣ, то стало быть судитъ о немъ по вдохновенію, отъ самаго Гомера истекающему. По этому случаю Сократъ объясняетъ, какимъ образомъ вдохновеніе, источникъ поэзіи, отъ музъ сообщается поэту, отъ поэта рапсоду. Все это мѣсто необходимо привести, ибо въ немъ содержится нѣсколько глубокихъ мыслей, которыя уяснятъ намъ ученіе Платона о поэзіи.

„Ты хорошо говоришь о Гомерѣ не по искусству: нѣтъ, сила божественная тебя движетъ, подобная силѣ того камня, который Эврипидъ называлъ магнитомъ, и который многіе называли камнемъ Гераклеи. Онъ не только притягиваетъ кольца желѣза, но сообщаетъ имъ силу производить такое же дѣйствіе и на другія кольца. Такимъ образомъ видимъ мы длинную цѣпь кусковъ желѣза и колецъ, привѣшанныхъ одно къ другому: всѣ они заимствуютъ силу свою отъ того камня.

„Подобнымъ образомъ и муза посылаетъ вдохновеніе поэтамъ, которые сообщаютъ его другимъ, и такъ составляется цѣпь людей вдохновенныхъ[1]). Въ самомъ дѣлѣ, не искусствомъ, но энтузіазмомъ и вдохновеніемъ великіе эпическіе поэты сочиняютъ свои прекрасныя произведенія. Славные лирики также, подобно людямъ, волнуемымъ безуміемъ корибантовъ, пляшущихъ внѣ себя, не остаются въ умѣ своемъ, когда творятъ изящныя пѣснопѣнія: какъ скоро вошли они въ ладъ гармоніи и риѳма, то преисполняются безуміемъ, объемлются восторгомъ, подобнымъ восторгу вакханокъ, которыя въ минуты упоенія черпаютъ въ рѣкахъ млеко и медъ, чего не бываетъ съ ними во время покоя. Въ душѣ поэтовъ лирическихъ на самомъ дѣлѣ совершается то, чѣмъ они хвалятся. Они говорятъ намъ, что черпаютъ въ медовыхъ источникахъ, что подобно пчеламъ летаютъ они по садамъ и долинамъ музъ и въ нихъ собираютъ пѣсни, которыя поютъ намъ. Они говорятъ правду. Поэтъ въ самомъ дѣлѣ есть существо легкое, крылатое и святое; онъ можетъ творить тогда только, когда восторгъ его обыметъ, когда онъ выйдетъ изъ себя и разсудокъ покинетъ его.

---

1) διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται. Здѣсь должно замѣтить намекъ на то, что слово ἐνθουσιάζω происходитъ отъ ἔνθεος, ἔνθους, ἐν θεῷ εἶναι (быть въ богѣ), ἐνθουσίασις, въ богѣ бытіе.

Но покамѣстъ онъ съ нимъ, человѣкъ неспособенъ творить все (ἀδύνατος πᾶν ποιεῖν) и произносить пророчества.

„И такъ, если не искусствомъ, а божественнымъ вдохновеніемъ творятъ поэты и о разныхъ предметахъ говорятъ много прекраснаго такъ, какъ ты о Гомерѣ, то *каждый изъ нихъ по жребію божію успѣваетъ только въ томъ родѣ, къ которому муза его призываетъ. Одинъ превосходенъ въ диѳирамбѣ, другой въ похвальной одѣ, третій въ плясовой пѣсни, четвертый въ эпосѣ, пятый въ ямбахъ, и всѣ будутъ слабы во всякомъ другомъ родѣ, потому что не искусство, а сила божественная внушаетъ ихъ.* Если бы искусствомъ они умѣли творить, то могли бы успѣть въ разныхъ родахъ. А конецъ, на какой богъ, отъемля у нихъ смыслъ, употребляетъ ихъ какъ служителей своихъ на ровнѣ съ пророками и гадателями, есть тотъ, чтобы мы, внимая имъ, познавали, что не сами собою они говорятъ намъ вещи дивныя, ибо они внѣ своего разума, но что самъ богъ черезъ нихъ къ намъ глаголетъ.“ [1])

Изъ этихъ словъ Платона мы видимъ, *вопервыхъ*, мнѣніе его о происхожденіи поэзіи. Началомъ этого искусства полагаетъ онъ не способность, врожденную человѣку, подражать предметамъ его окружающимъ, а вдохновеніе, посылаемое ему изъ того божественнаго міра, котораго онъ былъ прежде причастникъ. Мы видимъ также, что это ученіе согласно съ ученіемъ Платона о красотѣ, идея которой не есть пріобрѣтеніе человѣка извнѣ, а сокровище, прирожденное душѣ его и развиваемое только вліяніемъ прекрасныхъ явленій природы. Не только для созданія потребно, по мнѣнію Платона, вдохновенное сообщеніе съ божествомъ, но и для того, чтобъ судить о поэтѣ, необходимо вдохновенное сообщеніе съ нимъ, какъ посредникомъ божества. Такъ для самаго критика Платонъ признаетъ необходимостью вдохновеніе.

Вовторыхъ, въ этомъ же отрывкѣ находимъ глубокую мысль, выраженную намекомъ, объ основаніи, на которомъ должно быть устроено дѣленіе поэзіи на роды. Этимъ основаніемъ принимаетъ

1) Platonis opera. Edidit Chr. Dan. Beck. Lipsiae. 1816. T. III, стран. 130, 131

Платонъ самый характеръ вдохновенія, сообщаемаго отъ музы поэту[1]). Вотъ одна изъ тѣхъ мыслей глубокихъ и основныхъ, которыя служатъ краеугольными камнями въ наукѣ. Только Платонъ, съ психологической стороны наблюдая поэзію, могъ дойти до этой мысли, тогда какъ прочіе теоретики въ основаніе дѣленію на роды принимали или внѣшнія формы поэзіи, или ея содержаніе.

Психологическое ученіе Платона, сколько мы можемъ видѣть изъ сихъ отрывковъ, освобождаетъ искусство отъ стѣснительныхъ правилъ и предаетъ его произволу вдохновенія. Вообще нельзя не замѣтить въ Платонѣ почти совершеннаго отчужденія отъ правилъ, которыя гонитъ онъ въ Софистахъ, хотѣвшихъ наложить на всю жизнь оковы своего лжеученія. Такъ во второй половинѣ Федра и въ Горгіи Платонъ возстаетъ противъ софистической риторики, преслѣдуетъ всѣ раздѣленія и подраздѣленія и самъ весьма немногимъ ограничиваетъ ученіе о краснорѣчіи. Такое сильное противодѣйствіе теоріямъ мы можемъ объяснить въ Платонѣ изъ того отношенія, въ которомъ Сократъ, его учитель, и онъ самъ, какъ истолкователь Сократа, находились къ Софистамъ[2]). Оба великіе философа должны были прежде разрушить старое, нежели создать новое.

Но тотъ же самый Платонъ, который въ Іонѣ и Федрѣ изложилъ такія высокія мысли о поэзіи и начало ея поставилъ въ творческомъ вдохновеніи, унизилъ эту самую поэзію въ своемъ сочиненіи о республикѣ и назвалъ ее подражаніемъ природѣ. Искусство, говоритъ онъ здѣсь, занимаетъ третье мѣсто въ отношеніи къ истинѣ. Первый художникъ—Богъ, который создалъ идею предмета; второй—природа, въ коей существуетъ первая копія съ идеи; третій — искусство, подражающее предмету истинному въ природѣ посредствомъ ложнаго призрака. — Но явно, что во всей X книгѣ республики, гдѣ Платонъ изложилъ эти мысли, онъ смотритъ на одну только внѣшнюю исполнительную сторону искусства и разсматриваетъ его въ связи съ ху-

---

1) См. выше слова, подчеркнутыя въ выписанномъ отрывкѣ.

2) Не принялъ ли Астъ на свой счетъ нѣкоторыхъ разговоровъ Платона? Не по тому ли отвергаетъ онъ ихъ, что они не согласны съ его собственнымъ излишне теоретическимъ стремленіемъ?

дожествами и ремеслами, въ отношеніи къ истинѣ дѣйствительной и къ общественной пользѣ жизни. Въ X книгѣ Платонъ хочетъ оправдать изгнаніе, къ которому приговорилъ онъ поэзію, и потому преслѣдуетъ въ ней недостатокъ этой существенной, осязаемой истины, которой требуетъ жизнь общественная. Но однако и здѣсь, не смотря на явное гоненіе государственнаго философа противъ искусства, такъ выражается Платонъ, говоря о художникѣ:

„Онъ можетъ творить не только всѣ орудія, но и все то, что̀ рождается изъ земли, и всѣхъ животныхъ, и человѣка, и землю, и небо, и боговъ, и все, что̀ ни есть въ небесахъ и въ аду подъ землею... Возьми зеркало, обнеси его кругомъ, и ты тотчасъ же создашь солнце, и все, что̀ въ небѣ, и землю и самаго себя и весь міръ, но все это не будетъ существовать, а только *казаться*. — Таковъ живописецъ, таковъ поэтъ [1]).“

Изъ этого поэтическаго сравненія мы видимъ, что поэзія, по мнѣнію Платона, отражаетъ жизнь, какъ вѣрное зеркало; но вся эта жизнь есть одинъ только призракъ, прибавляетъ устроитель идеальнаго государства, и, какъ ложь, не должна быть въ обществѣ, гдѣ все основано на полезной существенности.

Прежде чѣмъ мы подробнѣе изложимъ мысли Платона объ отношеніи поэзіи къ обществу, соберемъ изъ его республики нѣсколько отрывочныхъ, разбросанныхъ мыслей, изъ которыхъ иныя особенно тѣмъ замѣчательны, что встрѣчаются у Аристотеля въ подробнѣйшемъ развитіи. Это доказываетъ, что ученикъ пользовался трудами своего учителя и былъ только систематическимъ излагателемъ мнѣній, которыя и до него существовали. По этому Аристотелева піитика представитъ намъ уже полный результатъ всего ученія Грековъ о поэзіи.

1) Три составныя части полагаетъ Платонъ въ каждомъ стихотвореніи: слово, гармонію и риѳмосъ (λόγος, ἁρμονία καὶ ῥυθμός) [2]).

2) Поэзія представляетъ или прошедшее, или настоящее, или будущее [3]). Эта мысль противорѣчитъ мысли Гезіода, который не по-

1) Platonis opera. Editio Astii. T. V, стран. 52.

2) T. 4, стран. 150. Τό μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ ξυγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.

3) T. 4, стран. 138....διήγησις ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων.

ставилъ настоящаго въ число стихій поэзіи человѣческой. Но должно замѣтить, что при Платонѣ процвѣтала уже Аристофанова комедія, которая изображала настоящее. Замѣчательно, что сія мысль послужила Бутервеку и нѣкоторымъ современнымъ эстетикамъ основаніемъ для раздѣленія поэзіи на роды; но у нихъ она получила уже особенное примѣненіе.

3) У Платона же встрѣчается раздѣленіе поэзіи по способу представленія, т. е. по тому, что поэтъ самъ излагаетъ отъ своего имени (лирика) или *употребляетъ одно подражаніе*, т. е. выводитъ другія лица (драма), или то и другое соединяетъ вмѣстѣ (эпосъ)[1]. Отсюда видно, что Платонъ полагаетъ эпосъ какъ бы сліяніемъ двухъ формъ: лирической и драматической[2]. Изъ этого замѣчательнаго мѣста извлекается также, что собственно подражательной поэзіей именовалась у древнихъ только драма и отчасти эпосъ по своей драматической стихіи. Слово подражаніе (μίμησις), относясь только къ драмѣ, не значило ли просто представленіе (Darstellung)? Въ X книгѣ республики Платонъ изгоняетъ особенно *подражательную* поэзію[3], оставляя высшую лирику.

4) У Платона находимъ зародышъ мысли о томъ, что драма и преимущественно трагедія есть высшій родъ поэзіи и что Гомеръ есть родоначальникъ всѣхъ трагиковъ и первый изъ нихъ[4]. Сія мысль, какъ мы увидимъ, есть зародышъ всей піитики Аристотеля и

---

1) Т. 4, стран. 142....τῆς ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ (εὕροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις), ἡ δ'αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι'....т. е. поэзіи и баснословія одинъ родъ совершается посредствомъ чистаго подражанія, какъ напр. трагедія и комедія; другой посредствомъ изложенія самаго поэта (мы находимъ этотъ родъ по большей части въ диѳирамбахъ), или посредствомъ того и другаго вмѣстѣ, какъ въ эпосѣ и многихъ другихъ.

2) Бахманъ въ своей Эстетикѣ не отсюда ли заимствовалъ мысль объ эпосѣ, какъ первоначальномъ соединеніи лиры и драмы?

3) Т. 5, стран. 50. Τὸ μηδαμῇ παραθέχεσθαι αὐτῆς (т. е. ποιήσεως) ὅση μιμητίκη.

4) Т. 5, стран. 58...μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον τὴν τε τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον....стран. 50. ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι.

служитъ основаніемъ къ ея объясненію. Она связываетъ теорію поэзіи съ современнымъ ея состояніемъ и въ подробнѣйшемъ развитіи, какъ найдемъ мы ее у Аристотеля, докажетъ намъ, что вся теорія поэзіи въ Греціи развилась изъ теоріи драмы, какъ рода, увѣнчавшаго поэзію этой страны.

Отъ сей мысли я могъ бы прямѣе перейти къ самому разбору піитики Аристотеля; но прежде я долженъ, въ заключеніе теоріи Платона, изложить его мнѣніе объ отношеніи поэта къ обществу и объяснить этотъ грозный приговоръ, произнесенный философомъ, который самъ сначала былъ поэтомъ и воспитанъ Гомеромъ для Греціи, какъ самъ сознается [1]).

Платонъ, какъ философъ, устремлявшій свои взоры на воспитаніе народное, утверждалъ, что прекрасное совершенно родственно съ нравственнымъ, что одни и тѣ же признаки у красоты и у добродѣтели: правильность, гармонія и симметрія [2]); разница только въ томъ, что прекрасное—предметъ внѣшняго созерцанія, нравственное — предметъ внутренняго. Есть красота духовная и тѣлесная, но высшее совершенство красоты заключается въ соединеніи красоты духовной съ тѣлесною. Наслажденіе прекраснымъ, когда оно переходитъ въ характеръ человѣка, есть любовь. Изъ соединенія прекраснаго съ нравственнымъ ясно, почему Платонъ полагаетъ столь важное достоинство въ любви: по его мнѣнію, любовь не что иное, какъ нравственное чувство въ тѣсной связи съ эстетическимъ. Питая такія мысли о взаимномъ родствѣ прекраснаго съ нравственнымъ, Платонъ утверждалъ, что эстетическое воспитаніе есть только приготовленіе къ нравственному [3]).

Эта глубокая мысль философа оправдалась исторіею древняго человѣчества Европы. Эстетическая Греція была въ древнемъ мірѣ

---

1) Т. 5, стран. 50. καίτοι φιλία γέ τίς με καὶ αἰδὼς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὁμήρου ἀποκωλύει λέγειν.

2) Особенно развита эта мысль въ Филебѣ. Philebus. Изд. Аста. Т. 3, стран. 420. μετριότης γὰρ καὶ ξυμμετρία κάλλως δήπου καὶ ἀρετὴν πανταχοῦ ξυμβαίνει γίγνεσθαι.

3) Tennemann's Geschichte der Philosophie. 2-ter Band. 1799. Philosophie des Plato, стран. 521—526.

приготовленіемъ къ Риму, который воспиталъ языческое человѣчество въ нравственномъ отношеніи.

Такъ думалъ Платонъ о прекрасномъ, не приковывая его къ нравственному, но полагая нераздѣльную связь между ними, и съ такими мыслями взглянулъ онъ на состояніе своего отечества, гдѣ художественная жизнь дошла до крайней степени независимости и поглотила религію, нравы, жизнь государственную и частную. Платонъ жилъ въ такую эпоху искусства, когда поэзія начинала уже клониться къ упадку, когда трагедія Эврипида изнѣживала и сердца, и нервы Аѳинянъ. Философъ, заботившійся о воспитаніи своего народа, не могъ не видѣть, что идеальный міръ искусства своею независимостью слишкомъ тяготѣлъ надъ міромъ дѣйствительнымъ Аѳинскаго общества.

Вотъ почему, какъ мнѣ кажется, начертывая Аѳинянамъ въ своей республикѣ идеалъ государственнаго устройства, законодатель-философъ вопросъ объ искусствѣ превратилъ въ вопросъ политическій и произнесъ такой суровый приговоръ поэзіи, имѣя въ виду такимъ образомъ противодѣйствовать художественному направленію Аѳинянъ, достигшему крайности, вредной для общественныхъ нравовъ. Дѣло въ томъ, что вопросъ объ искусствѣ въ гражданскомъ обществѣ могъ только въ Аѳинахъ быть вопросомъ политическимъ; во всякомъ другомъ народѣ это было бы странно, ибо нигдѣ, какъ въ Греціи, искусство не поглощало всѣхъ прочихъ отраслей жизни общественной. Мысль о современномъ значеніи такого вопроса подтверждается еще болѣе тѣмъ, что Платонъ обратилъ почти все негодованіе свое на драму и особенно на трагедію, потому что сей родъ поэзіи господствовалъ въ его время въ Аѳинахъ. Изложеніе нѣкоторыхъ подробностей о семъ предметѣ, извлеченное изъ III и X книгъ республики, еще болѣе убѣдитъ насъ въ этомъ.

Платонъ нападаетъ на многіе поэтическіе миѳы, въ которыхъ поэты изображаютъ дѣйствія боговъ, неприличныя даже людямъ. Таковъ напр. миѳъ Крона, поглощающаго дѣтей своихъ, сладострастіе боговъ, ихъ обманы. Не нравится Платону у Гомера этотъ Ахиллъ, сынъ богини, который обѣими руками беретъ нечистую пыль и осы-

паетъ ею голову въ припадкѣ отчаянной грусти; ему не нравится жадность его къ деньгамъ, когда онъ дорогою цѣною уступаетъ Пріаму трупъ его сына; ему не нравится Ифестъ, своею походкою возбуждающій смѣхъ въ сонмѣ боговъ Олимпійскихъ. Онъ провидитъ вредъ, могущій произойти отсюда воспитанію юношей, которые въ подобныхъ миѳахъ увидятъ, что и боги творятъ зло, что и герои не лучше людей обыкновенныхъ[1]). Въ этомъ отношеніи онъ особенно нападаетъ на Гомера и явно намекаетъ на современное мнѣніе Аѳинянъ, которые видѣли въ своемъ первомъ поэтѣ воспитателя Греціи. Вотъ это замѣчательное мѣсто.

„И такъ, Главконъ, если ты встрѣтишь хвалителей Гомера, которые говорятъ, что сей поэтъ воспиталъ Грецію и могъ бы достойно быть призванъ къ устроенію и воспитанію жизни человѣческой, что его-то мы должны изучать безпрерывно, что, послѣдуя ему, мы можемъ во всѣхъ отношеніяхъ устроить жизнь свою, — люби такихъ людей и обойми ихъ, *какъ людей лучшихъ, по скольку возможно имъ быть лучшими*“[2]) (явный, тонкій намекъ на Аѳинянъ и хитрое имъ привѣтствіе); „уступи имъ въ томъ, что Гомеръ величайшій поэтъ и первый изъ трагиковъ; — но не менѣе того будемъ знать, что изъ всѣхъ родовъ поэзіи должно принимать только тѣ произведенія, которыя имѣютъ предметомъ прославленіе боговъ и похвалу добродѣтели; если же примемъ сладкую музу пѣсенъ и эпоса, то наслажденіе и скорбь воцарятся въ городѣ на мѣсто закона и общаго блага“[3]).

„О, милый Гомеръ! Если это не правда, что третье мѣсто ты занимаешь отъ истины, ты, творящій изъ добродѣтели призраки, какъ мы опредѣлили художника; если ты разрѣшилъ тайну, какими средствами люди могутъ сдѣлать лучше или хуже общественную и частную жизнь свою, — скажи намъ, какой городъ черезъ тебя усовершилъ жизнь свою, какъ напримѣръ Лакедемонъ черезъ Ликурга и многіе другіе города, большіе и малые, черезъ своихъ законодателей? Тебя

---

1) Politia III. T. 4, стран. 136.

2) T. 5. стран. 76. φιλεῖν μὲν χρὴ καὶ ἀσπάζεσθαι ὡς ὄντας βελτίστους εἰς ὅσον δύνανται.

3) Тутъ же.

же какой городъ наименуетъ своимъ благотворнымъ законоположникомъ, принесшимъ ему пользу? Италія и Сицилія именуютъ Харонда, *мы — Солона. Тебя же кто?... Нельзя ли назвать кого?* — Не думаю, отвѣчалъ Главконъ. Объ этомъ не говорятъ даже и самые Гомериды“ [1]).

Въ заключеніе своихъ нападковъ на Гомера и на поэзію Платонъ призываетъ любителей защищать ее въ отношеніи къ общественной пользѣ и прибавляетъ:

„Если же ихъ усилія останутся тщетны, то мы, любезный товарищъ, не поступимъ ли, какъ любовники, которые, узнавши вредъ своей страсти, насильно отрываютъ себя отъ нея? Такъ и мы, *принявши въ себя любовь къ поэзіи отъ самой юности, благодаря воспитанію славно учрежденныхъ республикъ*, будемъ къ ней благосклонны и согласимся признать ее за прекраснѣйшую и истинную; но покамѣстъ она не соберется съ силами на свою защиту, станемъ остерегаться ея очарованій и постараемся снова не *предаться этой дѣтской страсти, которую раздѣляетъ толпа*“ [2]).

Изъ всѣхъ родовъ поэзіи Платонъ возстаетъ преимущественно противъ трагедіи и комедіи. На первую нападаетъ онъ въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда она, изображая человѣка въ несчастіи, вмѣсто твердаго и непреклоннаго представляетъ его слабымъ, жалующимся, и тѣмъ возбуждая къ нему состраданіе, развиваетъ въ гражданахъ излишнюю чувствительность и тѣмъ дѣлаетъ ихъ неспособными къ перенесенію несчастій. Здѣсь виденъ явный намекъ противъ трагедіи Эврипида, которая, какъ извѣстно, была изнѣженною, усилила особенно стихію состраданія и точно могла вредно дѣйствовать на чувствительность гражданъ. Особенно эти слова подтверждаютъ такое мнѣніе:

„Характеръ мудрый и спокойный, всегда равный самому себѣ, не легко представить; а еслибы такой и удался поэту, то можетъ ли онъ понравиться этимъ людямъ разнаго рода, собирающимся въ театрѣ? Такой образъ былъ бы совершенно противенъ ихъ всегдашнему распо-

1) Т. 5, 58 и 60 стран.
2) Т. 5, стран. 78.

ложенію.... Поэтъ, болѣе угождающій мнѣнію толпы, разумѣется, скорѣе выведетъ характеры жалобные и непостоянные, потому что легче изображать ихъ“ [1]).

Такъ не могъ бы Платонъ говорить объ Эсхилѣ, творцѣ Промиѳея. На комедію возстаетъ онъ за то, что она сообщаетъ охоту къ насмѣшкѣ, которая изъ театра переносится и въ отношенія общественныя [2]). Всѣ эти мѣста очевиднымъ образомъ указываютъ на то, что мнѣніе Платона произошло изъ современныхъ отношеній, въ какихъ искусство находилось въ Аѳинахъ.

Наконецъ, вотъ этотъ знаменитый приговоръ, которымъ Платонъ утвердилъ древнюю вражду между философіею и поэзіею [3]) и понесъ напрасную славу ненавистника сей послѣдней. Мы замѣтимъ, что этотъ приговоръ сопровождается всею утонченною и льстивою нѣжностью, какою только можно было смягчить строгій смыслъ его содержанія. Мы видимъ уже по этому, что онъ произнесенъ былъ философомъ середи Аѳинъ, середи царства поэзіи.

„И такъ, если предстанетъ къ намъ мужъ, силою искусства могущій являться многообразнымъ и подражать всѣмъ предметамъ видимымъ, и пожелаетъ онъ нашему городу представить свои творенія,— мы преклонимся передъ нимъ, какъ передъ чѣмъ-то священнымъ, чуднымъ и сладкимъ (προσκυνοῖμεν ἂν αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύν); — но скажемъ ему, что не подобаетъ такому мужу быть въ нашемъ городѣ, и, обливши главу его муромъ, облекши его въ шерсть дорогую, отошлемъ его въ другой городъ; а сами призовемъ къ себѣ другаго поэта и миѳолога не столько сладкаго, но болѣе строгаго, призовемъ его для пользы, чтобы онъ словомъ подражалъ всему достойному и совершалъ бы созданія свои въ тѣхъ видахъ, какіе мы установили необходимыми, когда разсуждали о воспитаніи воиновъ.— Такъ поступимъ мы, когда власть будетъ въ нашихъ рукахъ“ [4]).

---

1) Т. 5, стран. 70 и 72.

2) Т. 5, стран. 74.

3) Платонъ самъ намекаетъ на эту древнюю вражду и на эпиграммы, которыми поэты задѣвали философію....παλαιὰ μέν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῇ (Т. 5, стран. 76).

4) Т. 4, стран. 150.

Убѣдимся въ томъ, что этотъ приговоръ сказанъ тамъ, гдѣ было излишество поэзіи, что такое противодѣйствіе было необходимо; что Платонъ не произнесъ бы его во всякомъ другомъ мѣстѣ. Философъ этимъ разительнымъ примѣромъ убѣждаетъ насъ въ томъ, что кромѣ истины всегдашней и безусловной есть истина мѣстная, которой долженъ иногда приносить жертву и философъ — жрецъ истины всемірной.

Заключимъ изложеніе теоріи Платона общимъ результатомъ, извлеченнымъ изъ отрывковъ, собранныхъ нами:

1) Отвлеченіе идеи прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и отъ другихъ идей съ нею смежныхъ.

2) Опредѣленіе прекраснаго въ самомъ себѣ: оно вмѣстѣ съ премудрымъ и благимъ заключается въ божественномъ. Совершенная красота — только въ идеѣ и Богѣ: на землѣ она есть воспоминаніе.

3) Дѣйствіе прекраснаго — любовь и возвышеніе къ божеству.

4) Прекрасное само въ себѣ нравственно.

5) Источникъ поэзіи — божественное вдохновеніе. Чтобы судить о ней, надобно принять вдохновеніе отъ поэта.

6) Поэзія по внѣшней формѣ изложенія дѣлится на эпосъ, лиру и драму; но внутреннее различіе родовъ основано на характерѣ вдохновенія поэтическаго.

7) Нѣсколько рапсодическихъ мыслей о поэзіи, и особенно мысль о трагедіи, какъ главномъ родѣ поэзіи, и о Гомерѣ какъ родоначальникѣ трагиковъ.

8) Поэзія въ обществѣ должна соотвѣтствовать его цѣли, а не дѣйствовать самоцѣльно. Эта мысль истекала изъ современнаго состоянія поэзіи въ Аѳинахъ.

3) Ученіе Аристотеля о поэзіи.

Мы переходимъ къ этой знаменитой піитикѣ Аристотеля, которая важна была не столько въ древности, сколько въ новомъ мірѣ по своему огромному вліянію. Странно, что изъ двухъ великихъ фило-

софовъ Греціи самое могучее дѣйствіе на новую Европу произвелъ Аристотель, не смотря на то, что идеальное ученіе Платона болѣе согласовалось съ христіанскимъ духомъ. Причину этого должно положить въ догматическомъ характерѣ ученія Аристотелева и въ слабости ума человѣческаго, который любитъ подчиняться строгому правилу и предпочитаетъ его живой мысли, передаваемой рапсодически. Одержимый всегда безпокойнымъ стремленіемъ къ истинѣ, умъ человѣческій радъ отдохнуть на какомъ нибудь опредѣленіи, которое, повидимому, уловляетъ ее въ нѣсколькихъ словахъ. Ему бываетъ пріятно, когда извѣстную науку заключатъ для него въ опредѣленныя, со всѣхъ сторонъ обозримыя, логическія формы и скажутъ ему: истина вся здѣсь. Вотъ почему Аристотель очарованіемъ своихъ догматовъ сильнѣе дѣйствовалъ на умъ человѣческій, чѣмъ учитель его, рапсодическій вѣщатель живой истины. Но если умъ человѣческій слабъ и охотно покоряется границамъ правилъ, то, съ другой стороны, онъ обнаруживаетъ силу свою непремѣннымъ противодѣйствіемъ. Протестъ ума бываетъ всегда слѣдствіемъ правила на него наложеннаго. Догматическая піитика Аристотеля служила кодексомъ въ древнемъ Римѣ, въ новой Италіи, во Франціи, Англіи и даже сначала въ Германіи, съ разными примѣненіями, вездѣ играя особую роль; но, наконецъ, вызвала противодѣйствіе и новую теорію поэзіи.

Аристотель родился за 384 года до Р. Х., умеръ за 321 г.[1]). Въ то время Аристофанъ былъ уже близокъ къ своей смерти. Слѣдовательно, поэзія Греціи совершила всѣ свои роды и почти умерла въ лицѣ послѣдняго своего представителя, когда родился систематическій излагатель ученія о поэзіи. Семнадцатилѣтнимъ юношей пришелъ Аристотель къ Платону и сдѣлался ученикомъ его. Въ теченіе двадцати лѣтъ онъ учился у Платона до самой его смерти и потомъ, кончивъ воспитаніе Александра, на пятидесятомъ году жизни, послѣ такихъ обширныхъ и многолѣтнихъ приготовленій, вступилъ въ званіе учителя философіи въ Аѳинахъ.

Изъ сочиненій Аристотеля видно, что онъ многими матеріалами

1) Олимп. 99, I-й годъ. — Олимп. 114, 3-й годъ.

обязанъ учителю своему Платону; но все вывелъ онъ изъ другаго противоположнаго начала и всему далъ новую форму изложенія. Нѣкоторые древніе писатели, между прочими Эліанъ, разсказываютъ о раздорахъ, бывшихъ между идеалистомъ—учителемъ и реалистомъ—ученикомъ; но критики утверждаютъ, что сіи разсказы не заслуживаютъ вѣроятія. Не смотря на то, изъ многаго явно, что это несогласіе существовало. Платонъ, упоминая обо всѣхъ любимыхъ ученикахъ своихъ, нигдѣ не приводитъ имени Аристотеля; наслѣдникомъ по смерти и первымъ ученикомъ своимъ объявляетъ неизвѣстнаго Спевзита. Аристотель въ своихъ сочиненіяхъ торжествующимъ тономъ приводитъ нѣкоторыя положенія Платона и невѣрно излагаетъ ихъ [1]).

Эмпирическое начало, отъ котораго отправился Аристотель въ своей системѣ философіи, могло имѣть зародышъ свой, какъ думаетъ Теннеманъ, въ томъ, что Аристотель, сынъ врача, съ самаго дѣтства началъ заниматься медициною и естественными науками. Онъ совершенно отвергъ ученіе Платона о врожденныхъ идеяхъ и утвердилъ, что человѣкъ все пріобрѣтаетъ опытомъ и чувствомъ, что умъ человѣка есть голая доска, на которой опытъ вырѣзываетъ впечатлѣнія предметовъ. Съ этимъ эмпирическимъ началомъ, какъ мы увидимъ, согласно и ученіе его о поэзіи, которое основалъ онъ на подражаніи природѣ, объяснивъ его изъ способности подражать, врожденной человѣку.

Величайшую заслугу оказалъ Аристотель въ отношеніи къ логикѣ. Платонъ долженъ былъ бороться съ Софистами и, желая разрушить ихъ діалектику, нападалъ на нихъ ихъ же собственнымъ оружіемъ. Аристотель былъ призванъ созидать на томъ, что́ уже сокрушилъ его учитель. Ученіе о силлогизмахъ онъ основалъ на законахъ мышленія и вычислилъ ихъ виды, — потомъ эти прочныя начала логики примѣнилъ ко всѣмъ наукамъ, какія существовали въ его время и которыя всѣ онъ обнялъ своимъ умомъ всеиспытующимъ. Вотъ почему ученіе его получило характеръ стройно-догматическій. Въ числѣ наукъ,

1) Geschichte der Philosophie von Tennemann. III T. 1801, стран. 27.

систематически обработанныхъ и догматически изложенныхъ Аристотелемъ, были: риторика и піитика.

Съ перваго поверхностнаго взгляда, ученіе Аристотеля о поэзіи отличается отъ ученія Платона тѣмъ, что онъ не входитъ ни въ какія особенныя психологическія изслѣдованія, не возвышается до ученія о красотѣ вообще, объ источникѣ ея въ душѣ человѣческой. Нѣтъ, онъ видитъ прекрасное уже въ явленіи; онъ не вдается въ психическую, идеальную сторону искусства, но разсматриваетъ болѣе технику, вникаетъ въ подробности исполненія, преподаетъ для нихъ правила, которыя извлекъ самъ изъ опытныхъ наблюденій надъ произведеніями Греческой поэзіи. Потому піитика Аристотеля имѣетъ характеръ догматическаго кодекса. Но не смотря на то, что теоретикъ правила свои основываетъ на опытныхъ наблюденіяхъ, нигдѣ не видно, чтобы онъ любилъ поэзію и наслаждался ею. Платонъ изгонялъ поэтовъ изъ Республики, но это потому, что онъ самъ въ юности слишкомъ любилъ ихъ искусство, самъ подвергался его сильному вліянію вмѣстѣ съ своими согражданами. Платонъ испыталъ на себѣ то вдохновеніе, которое, по его же словамъ, должно принять отъ поэта для того, чтобы судить о немъ. У Аристотеля этого вдохновенія не было. Вотъ причина и той сухости изложенія, которымъ его піитика отличается.

Мнѣнія ученыхъ объ этомъ сочиненіи различны. Иные полагаютъ, что это есть одинъ только отрывокъ изъ большаго сочиненія, которое, какъ извѣстно, было написано Аристотелемъ въ трехъ книгахъ. Другіе говорятъ, что это отрывокъ не изъ самаго оригинала, а изъ одного извлеченія, которое кто-то сдѣлалъ для себя. Готфридъ Германнъ, написавшій комментарій къ піитикѣ Аристотеля, держится того мнѣнія, что она есть краткій эскизъ или абрисъ части того труда, который Аристотель намѣренъ былъ исполнить въ видѣ болѣе обширномъ. Всѣ филологи согласны только въ одномъ, что текстъ этого сочиненія чрезвычайно теменъ и запутанъ. Германнъ особенно въ своемъ предисловіи жалуется на невѣроятное разногласіе кодексовъ. Странно, что на піитику не осталось никакого комментарія отъ перипатетиковъ, тогда какъ на всѣ прочія сочиненія Аристотеля существуютъ подробные древніе комментаріи. Новѣйшіе, напротивъ,

чрезвычайно прилежно занимались имъ и написали много толкованій, начиная съ Араба Аверроэса[1]).

Съ перваго взгляда на содержаніе этого сочиненія[2]) можно видѣть, что все оно почти исключительно посвящено теоріи трагедіи и что о прочихъ родахъ поэзіи говорится только относительно къ этому главному роду, потому что изъ 27 главъ, на которыя раздѣлена піитика, 17 заняты теоріею трагедіи. Если мы съ этой точки зрѣнія взглянемъ на піитику Аристотеля, то она представитъ намъ полное цѣлое и откроетъ новое отношеніе, которое было между теоріею поэзіи и развитіемъ этого искусства въ Греціи, отношеніе, изъ коего самая піитика Аристотеля предстанетъ намъ въ свѣтѣ болѣе ясномъ.

Поэзія Греческая какъ будто вся въ развитіи своемъ стремилась къ тому, чтобы создать высшее свое произведеніе — трагедію, которая заключила въ себѣ всѣ стихіи искусства и вмѣстѣ олицетворила передъ Греками идеалъ поэтическаго совершенства по ихъ о немъ понятію. Эпосъ и лира совокупились въ трагедіи: первый предложилъ ей богатство своихъ миѳовъ и типическіе характеры, запечатлѣнные національностію; вторая дала свои разнообразные метры и возвышенныя чувства и мысли: трагедія была взаимною дружбою этихъ двухъ родовъ, изъ которыхъ ни одинъ не могъ вполнѣ олицетворить идеала художественнаго совершенства. Сей идеалъ, въ отношеніи къ

---

1) Aristotelis de Arte Poetica Liber cum commentariis Godofredi Hermanni. Lipsiae. 1802. Sunt enim, qui hunc libellum adumbrationem esse existiment partis eorum, quae Aristoteles postea libris illis de arte poëtica copiosius fuerit explicaturus. Huic sententiae, quam ego meam feci, breviter argumenta dicam... Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς. Aristoteles von der Dichtkunst. Text mit Uebersetzung und Anmerkungen von Carl Herrmann Weise. Merseburg. 1824. — Histoire de la littérature Grecque profane, par Schoell. Seconde édition. 1824. Tome 3-ème, стран. 275. — Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen von Aug. Wilhelm von Schlegel. Heidelberg. 1817. 2-ter Theil, стран. 81.

2) Оно заключаетъ въ себѣ 27 главъ.—Вотъ ихъ содержаніе: 1) Различіе искусствъ по способу подражанія и существенное отличіе поэзіи отъ другихъ искусствъ. 2) Чему слѣдуетъ подражать въ поэзіи? 3) Какимъ образомъ можно подражать? 4) Происхожденіе поэзіи и раздѣленіе на роды. 5.) Различіе эпопеи отъ трагедіи и комедіи. Главы 6—22). О трагедіи во всей подробности. Гл. 23—26). Объ отличіи эпопеи отъ трагедіи, или объ эпопеѣ относительно къ трагедіи. 27). О томъ, что трагедія выше эпопеи.

формѣ искусства, заключался для художника Грека въ нераздѣльномъ слитіи двухъ главныхъ стихій: *единства* и *полноты*. Эпосъ представлялъ Греку блистательную полноту въ разнообразномъ богатствѣ своихъ миѳовъ, но эта полнота чуждалась единства, которому препятствовали безпрерывные эпизоды. Лира могла имѣть единство чувства, но она чуждалась дѣйствія и вся, живучи въ отрывкахъ, вовсе не могла имѣть полноты эпической. Трагедія одна соединила въ себѣ и то, и другое и, подчинившись строгимъ правиламъ художественнаго смысла Грековъ, правиламъ невозможнымъ для другихъ родовъ, олицетворила для нихъ идеалъ поэтическаго совершенства. Аристотель былъ выразителемъ этого сознанія древнихъ Грековъ. Вотъ почему онъ поставилъ трагедію вѣнцомъ всей поэзіи Греческой и правила ея примѣнилъ потомъ къ другимъ родамъ, особенно къ эпопеѣ, словомъ, поставилъ трагедію нормальнымъ типомъ поэтическаго совершенства. Вотъ значеніе піитики Аристотеля и современное отношеніе ея къ поэзіи Греческой. Вся теорія поэзіи древнихъ развилась изъ теоріи драмы, какъ произведенія окончательнаго. Подробное раскрытіе сочиненія Аристотеля совершенно убѣдитъ насъ въ этомъ. У Платона, который называлъ Гомера родоначальникомъ всѣхъ трагиковъ и первымъ изъ нихъ, мы видимъ тоже мнѣніе, что трагедія есть высшій родъ поэзіи и что она зачалась еще въ первомъ поэтѣ Греціи—Гомерѣ. Эти слова Платона сильно подкрѣпляютъ мое мнѣніе и показываютъ, что учитель имѣлъ предчувствіе той теоріи, которую въ подробности развилъ ученикъ. Піитика Горація служитъ мнѣ также опорою, потомучто и она вся преимущественно касается драмы. Если мы взглянемъ на Аристотелево сочиненіе съ этой точки, то увидимъ, что оно совершенно полно и что оно представляетъ всю теорію поэзіи древней, которая состояла почти вся въ теоріи драмы, примѣненной и къ другимъ родамъ.

Приступимъ къ подробному разбору сочиненія.

Происхожденіе поэзіи.

Аристотель генетически опредѣляетъ намъ поэзію, объясняя ея происхожденіе. Онъ приписываетъ его двумъ физическимъ причинамъ:

первая причина, говоритъ онъ, есть способность подражать, врожденная человѣку отъ природы и замѣчаемая въ немъ издѣтства; тѣмъ и отличается человѣкъ отъ прочихъ животныхъ, что онъ есть существо самое подражательное и что самыя первыя познанія получаетъ онъ посредствомъ подражанія[1]). Вторая причина есть удовольствіе, которое находитъ человѣкъ, разсматривая что нибудь подражательное: самые ужасные предметы въ подражаніи становятся пріятны[2]). Это удовольствіе имѣетъ причину въ склонности врожденной человѣку учиться, узнавать предметы по признакамъ. Не одинъ философъ, но и толпа вкушаетъ сіе наслажденіе, видя знакомые предметы въ художественномъ подражаніи и размышляя о нихъ[3]). Первая мысль о происхожденіи поэзіи совершенно согласна съ ученіемъ Аристотеля о пріобрѣтаемыхъ идеяхъ: мы видимъ, что въ искусствѣ онъ ничего не оставляетъ творенію духа человѣческаго. Объяснивши поэзію изъ этого источника подражанія, Аристотель нигдѣ не говоритъ о томъ свободномъ, божественномъ вдохновеніи, которое, по мнѣнію Платона, нисходитъ отъ музъ къ поэту, а отъ поэта сообщается слушателю. Онъ какъ будто не признаетъ этого вдохновенія. — Вторая мысль о наслажденіи подражаніемъ показываетъ, что Аристотель вовсе не постигалъ свободнаго художественнаго наслажденія, которое сильно дѣйствовало на Платона, и, какъ философъ, видѣлъ въ искусствѣ предметъ изученія и самое наслажденіе толпы объяснялъ изъ этой же общей всѣмъ склонности учиться и сравнивать предметы. Философъ въ Аристотелѣ мѣшалъ эстетику: мы увидимъ и послѣ повтореніе того же явленія въ новѣйшихъ философахъ, которые, не ощущавши никогда наслажденій искусства, брались излагать его теорію.

---

1) Гл. 4. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί (καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι, καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας).

2) Мы припомнимъ это замѣчаніе Аристотеля при разборѣ теоріи Баттё и увидимъ, до какой крайности довелъ онъ его, заключивъ, что предметы ужасные въ искусствѣ пріятнѣе, чѣмъ прекрасные.

3) Гл. 4. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον, ἄλλα καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως. ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συνβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι, τί ἕκαστον· οἷον, ὅτι οὗτος ἐκεῖνος.

Всякая система, при исключительности какого нибудь односторонняго начала, дѣлаетъ потомъ уступки и сама себѣ какъ будто противорѣчитъ. Мы видѣли это у Платона, который въ Федрѣ и Іонѣ даетъ началомъ поэзіи божественное творческое вдохновеніе, а въ республикѣ, разсматривая искусство относительно къ исполненію и къ истинѣ вещественной, называетъ его призракомъ, подражаніемъ несовершеннымъ. Такъ и Аристотель, заключивъ его въ вѣрномъ подражаніи предметамъ внѣшнимъ и самое наслажденіе—въ сравненіи копіи съ оригиналомъ, допускаетъ потомъ, какъ видно изъ нѣкоторыхъ главъ піитики, идеализацію. Во 2-й главѣ говоритъ онъ, что можно представлять характеры людей: или лучше, нежели они суть въ дѣйствительной жизни (какъ напр. въ эпосѣ и трагедіи), или хуже, какъ нѣкоторые комики, или, наконецъ, такими, какъ они суть. Гомеръ, высшій изъ поэтовъ, и Полигнотъ, первый изъ живописцевъ, представляли людей лучшими. Изъ этого видно, что Аристотель допускаетъ идеализацію въ поэзіи и допускаетъ ее даже въ комедіи, говоря, что она представляетъ людей худшими, нежели они суть[1]). Если онъ позволялъ живые портреты людей, какъ они суть, то въ этомъ должно видѣть упадокъ современнаго искусства: вѣроятно, при Аристотелѣ начиналась уже комедія новая, которая нашла потомъ своего совершенствователя въ Менандрѣ, склонившемъ поэзію къ точному изображенію дѣйствительности.

Эта мысль объ идеализаціи искусства еще яснѣе выражена въ 9-й главѣ, гдѣ Аристотель объясняетъ различіе поэта отъ историка. Я приведу ее.

„Изъ сказаннаго явно, что дѣло поэта: передавать не то, что случилось, а то, что могло бы случиться, т. е. возможное по вѣроятію и необходимости. Поэтъ отличается отъ историка не тѣмъ, что первый выражается мѣрною рѣчью, а второй рѣчью, чуждою мѣры. И сочиненія Иродота можно бы было переложить въ стихи, но и въ стихахъ, какъ и безъ стиховъ, они останутся исторіею. Тѣмъ отличается историкъ отъ поэта, что первый выражаетъ то, что случилось, а вто-

1) Гл. 2. Ἐν τῇ αὐτῇ δὲ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν. ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

рой, что могло бы случиться. Потому поэзія болѣе *заключаетъ въ себѣ философіи*[1]) и важнѣе созерцаетъ предметы, чѣмъ исторія. Поэзія изображаетъ болѣе общее (въ связи); исторія, напротивъ, частное (въ отдѣльности):[2]) общее — это значитъ, что поэзія отгадываетъ, что̀ кому приходится говорить или дѣлать по вѣроятію или необходимости: вотъ почему поэзія любитъ изобрѣтать имена. Изображать частное значитъ изображать то, что̀ именно сдѣлалъ или претерпѣлъ Алкивіадъ. На комедіи это можно ясно видѣть: комики, сочинивши миѳы по вѣроятію, даютъ лицамъ случайныя имена и поступаютъ не такъ, какъ ямбическіе поэты, которые держатся частностей. Въ трагедіи, правда, предпочитаются историческія имена: причина та, что возможное бываетъ убѣдительнѣе, а то, что̀ никогда не было, мы считаемъ невозможнымъ; то же, что̀ было, разумѣется, то и возможно: будь невозможно оно, — оно бъ и не случилось. Но и въ самыхъ трагедіяхъ, по большей части, только одно или два имени извѣстныхъ; прочія же изобрѣтены; въ иныхъ же и ни одного историческаго имени, какъ напр. въ Агаѳонѣ Анѳея, гдѣ и событія, и имена — все вымышлено (τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται[3]); а трагедія не менѣе того нравится. И такъ вообще никакъ нельзя положить, чтобы слѣдовало предпочитать всегда историческіе миѳы. Это было бы даже смѣшно, потомучто и извѣстные миѳы извѣстны немногимъ, а равно всѣмъ доставляютъ удовольствіе[4]).“

---

1) Потомучто въ поэзіи есть идея.

2) Это важное мѣсто переводчика передаютъ различнымъ образомъ. Вотъ оно въ подлинникѣ: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου μέν, ἡ δ'ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Лессингъ: Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Германнъ слѣдуетъ Лессингу: Poesis enim magis generalia, historia singularia narrat. Вейзе отступаетъ: Denn die Poesie schildert mehr die Begebenheiten im Zusammenhange, die Geschichte mehr im Einzelnen. Мнѣ кажется, обѣ эти мысли вытекаютъ другъ изъ друга: потому я и соединилъ ихъ вмѣстѣ.

3) Въ этомъ мѣстѣ особенно замѣчательно значеніе глагола ποιέω въ ясномъ и опредѣленномъ смыслѣ: *вымышляю, изобрѣтаю, творю,*—и отсюда значеніе слова ποιητής, поэтъ, творецъ. Слово μιμητής, напротивъ, означаетъ подражателя. Противоположное значеніе этихъ двухъ словъ какъ будто филологически указываетъ на два противоположныя воззрѣнія Грековъ на искусство.

4) Весьма замѣчателенъ во 2-й части драматургіи Лессинга переводъ

Изъ этого отрывка мы видимъ, *вопервыхъ*, что Аристотель не полагалъ поэзіи въ простомъ механическомъ копированіи событій жизни, а, напротивъ, въ свободномъ изображеніи событій вымышленныхъ, подъ условіемъ возможности и необходимости, которыми условливается истина искусства; *вовторыхъ*, что Аристотель ясно различаетъ миѳъ, событіе поэтическое, *возможное* (τὰ δυνατά), отъ факта, событія историческаго, случившагося (τὰ γενόμενα)[1]), различаетъ ихъ, какъ общее отъ частнаго, посредствомъ связи, которая заключается въ идеѣ и даетъ единство поэтическому произведенію, чего исторія не имѣетъ. На этомъ единствѣ миѳа, какъ мы увидимъ, Аристотель основываетъ совершенство трагедіи.

Наконецъ, въ 26 главѣ о погрѣшностяхъ противъ поэзіи Аристотель говоритъ, что онѣ могутъ быть или противъ искусства, или противъ природы. Первыя онъ ставитъ гораздо важнѣе вторыхъ.

„Маловажнѣе ошибка живописца, который не будетъ знать, что самка оленя не имѣетъ роговъ, и изобразитъ ее съ рогами, нежели когда изобразитъ ее дурно.“

Отсюда видно, что Аристотель не смотрѣлъ на искусство, какъ на одну только вѣрную копію съ природы.

Изъ всего изслѣдованія нашего мы видимъ, что начало, принятое Аристотелемъ для искусства, не могло быть иное, ибо истекало прямо изъ главнаго начала всей его философіи; но разсматривая опытнымъ образомъ искусство, онъ не могъ не замѣтить, что явленія его не подходятъ совершенно къ началу, имъ постановленному, и потому Аристотель нашелся принужденнымъ сдѣлать уступку и допустить идеализацію въ искусствѣ.

этого отрывка изъ Аристотеля, снабженный его собственными примѣчаніями Lessings sämmtliche Schriften. Berlin. 1805. 25 T. стран. 276 — и далѣе.

1) Гл. 9. φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων, καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός, ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

Раздѣленіе искусствъ и поэзіи [1]).

Искусства и поэзія раздѣляются на роды по средствамъ или орудіямъ подражанія, по способу подражанія и по свойству изображаемыхъ предметовъ. Средства или орудія суть: вопервыхъ, образы и краски, вовторыхъ, голосъ (отсюда искусства образовъ, искусства звуковъ). Искусства звучныя имѣютъ три орудія для подражанія: риѳмосъ, слово и гармонію, которыя служатъ имъ или порознь, или смѣшанно. Искусства флейты и киѳары употребляютъ гармонію и риѳмосъ; пляска—одинъ риѳмосъ безъ гармоніи [2]); эпосъ—или простое слово, или метрическое, или то и другое вмѣстѣ; въ иныхъ родахъ поэзіи эти средства, т. е. риѳмосъ, метрическое слово и музыка, соединяются, какъ напр. въ диѳирамбахъ, номахъ, трагедіи и комедіи.— Однако метръ и всѣ эти наружныя средства не служатъ къ главному, существенному отличію искусства вообще: оно заключается въ подражательномъ изображеніи. Изъ всего этого раздѣленія искусства по орудіямъ видно, что у древнихъ не было строгаго разграниченія между поэзіею, музыкою и пляскою; что всѣ эти искусства принадлежали къ одному большому отдѣлу и строго не различались, потому что соединяли свои средства въ высшихъ родахъ. Лирическая поэзія и драма не могли обойтись безъ пляски и музыки.

По способу изложенія поэзія раздѣляется на повѣствовательную, когда все говорится отъ имени поэта, или драматическую, когда выводятся и дѣйствуютъ другія лица, или смѣшанную, когда поэтъ то говоритъ отъ себя, то заставляетъ говорить другихъ, какъ наприм. Гомеръ [3]).

По свойству представляемыхъ предметовъ искусства раздѣляются на такія, которыя представляютъ предметы благороднѣйшими, нежели

---

1) Гл. 1, 3 и 4.

2) Въ пляскѣ Аристотель видитъ ваятельное соединеніе образовъ скульптуры съ риѳмосомъ, что̀ можно усмотрѣть изъ этого замѣчательнаго выраженія: διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

3) Гл. III.

они суть въ природѣ, или низшими, или равными. Это можетъ быть во всѣхъ родахъ искусства, не въ одной поэзіи. Въ этомъ — главное отличіе трагедіи отъ комедіи, и вся поэзія можетъ быть раздѣлена на трагическую и комическую. Изложивъ эту мысль во 2-й главѣ своей піитики, Аристотель подробнѣе развиваетъ ее въ 4-й, проводитъ черезъ всѣ роды поэзіи и находитъ во всѣхъ эту противоположность трагическаго съ комическимъ, начиная съ самаго происхожденія поэзіи. Онъ полагаетъ, что еще до Гомера было уже это различіе, хотя не можетъ привести историческаго примѣра: онъ выводитъ это, такъ сказать, a priori. Искони, при самомъ началѣ своемъ, поэзія раздѣлилась на два противоположные рода по особеннымъ свойствамъ ея первыхъ творцевъ, т. е. по способу ихъ воззрѣнія на предметы.

„Люди *важные* представляли благороднѣйшія дѣйствія и лица; люди *шутливые*, напротивъ, посредствомъ игръ и шутокъ изображали дѣйствія людей низшихъ“ [1])....

У Гомера находимъ, съ одной стороны, Иліаду и Одиссею, съ другой, Маргита [2]), который къ нимъ относится, какъ трагедія къ комедіи. Эта противоположность выражается и въ разной формѣ стиха: экзаметрѣ и ямбѣ (ἴαμβος отъ ἰαμβίζειν, что̀ значитъ подсмѣиваться, шутить) [3]). Эпосъ важный, при конечномъ развитіи поэзіи, обратился въ трагедію; эпосъ шутливый или ямбы — въ комедію.—Трагедія образовалась изъ диѳирамбовъ, произносимыхъ изустно; комедія — изъ пѣсенъ фаллическихъ, (φαλλικά), безстыдныхъ и игривыхъ. Отсюда видно, что и въ лирической поэзіи, которая послужила прямымъ источникомъ для драмы, находятся также двѣ противоположныя стихіи: трагическая и комическая. Такимъ образомъ, взглядъ свой на

---

1) Гл. 4. οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις, καὶ τὰς τῶν τοιούτων. οἱ δὲ εὐτελέστεροι, τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

2) Маргитъ — комическій эпосъ, приписываемый Гомеру. ὁ γὰρ Μαργείτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ' Ἰλιὰς καὶ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.

3) διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μεν ἡρωικῶν, οἱ δε ἰάμβων ποιηταί.

трагедію и комедію, какъ два противоположные вида, въ которыхъ окончательно развилась Греческая поэзія, Аристотель обратилъ и на прочіе ея роды и раздѣлилъ ихъ на двѣ стороны, соотвѣтствующія двумъ сторонамъ жизни, которыя у древнихъ превосходно выражались двумя масками: трагическою и комическою. Если мы простыя слова Аристотеля переведемъ на современный намъ ученый языкъ піитики, то откроется новая схема глубокомысленнаго подраздѣленія трехъ главныхъ родовъ поэзіи на виды, согласно двумъ сторонамъ человѣческой жизни. Замѣтимъ, что эта схема не подойдетъ во всѣхъ отношеніяхъ къ видамъ новоевропейской поэзіи, которая отличается смѣшеніемъ родовъ, но совершенно выразитъ намъ видовое дѣленіе поэзіи Греческой, которая, какъ извѣстно, рѣзко отдѣляла стихію трагическую отъ комической во всѣхъ родахъ своихъ. Эта схема приноситъ честь аналитическому уму создателя Греческой піитики и можетъ занять достойное мѣсто въ заключеніи исторіи поэзіи Греческой, какъ оправданіе факта въ сознаніи философа.

Жизнь.

Важность.	Шутка.

Эпосъ.

Эпосъ важный.	Эпосъ шутливый.

Лира.

Диѳирамбы. (Гимны, Ἐγκώμια).	φαλλικά[1]).

Драма.

Трагедія.	Комедія.

1) Фаллическія пѣсни Грековъ были, вѣроятно, въ родѣ личныхъ, площадныхъ сатиръ. На языкѣ ново-европейской поэзіи можно бы назвать этотъ родъ лирики сатирою, которая представляетъ ея другую сторону, какъ комедія въ драмѣ, и должна бы быть давно принята въ родъ лирическій, тогда какъ до сихъ поръ стоитъ въ рядахъ дидактики. Весьма замѣчательно, что многіе лирики были сатириками: Горацій и Державинъ, котораго иныя оды суть правильнѣе сатиры, служатъ образцами. Дантъ въ своей поэмѣ часто изъ лирика переходитъ въ сатирика. Я уже намекалъ на эту мысль въ моемъ сочиненіи о Дантѣ (Учен. Записки. 1834. Эстетическій разборъ Божественной Комедіи).

Трагедія, какъ вѣнецъ поэзіи и идеалъ поэтическаго совершенства.

Устроивъ это раздѣленіе, Аристотель немедленно начинаетъ излагать теорію трагедіи и комедіи и указываетъ тѣмъ на главный предметъ своего сочиненія. Объ эпопеѣ говоритъ онъ мимоходомъ, что она почти во всемъ сходна съ трагедіею, за исключеніемъ размѣра и долготы времени; что внутреннія составныя части, содержащіяся въ эпопеѣ, всѣ заключаются и въ трагедіи; но обратно нельзя сказать, ибо трагедія имѣетъ сверхъ того стихіи, коихъ нѣтъ въ эпопеѣ. Поэтому, кто разумѣетъ судить о достоинствахъ и недостаткахъ трагедіи, тотъ можетъ судить и объ эпопеѣ. Такимъ образомъ, Аристотель предупреждаетъ, что теорія эпоса вся заключается въ теоріи трагедіи, и потому совершенно предается изложенію сей послѣдней.

„Трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и совершенному, имѣющему величину (μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης), подражаніе, которое совершается украшеннымъ языкомъ, приспособленнымъ къ отдѣльному свойству каждой ея части, посредствомъ дѣйствующихъ лицъ, а не разсказа, и состраданіемъ, и ужасомъ производитъ очищеніе движеній нашего духа“.

Потомъ излагаются части трагедіи: миѳъ, характеры, мнѣнія лицъ, выраженіе, мелопея, внѣшнее украшеніе.

Важнѣйшая изъ этихъ частей есть миѳъ или совокупленіе дѣйствій (σύστασις τῶν πραγμάτων), потомучто трагедія есть изображеніе не людей самихъ, но дѣйствій, жизни, счастія и несчастія, ибо счастіе все въ дѣйствіи. Поэтому цѣль трагедіи — не характеры, а дѣйствіе. Характерами опредѣляются свойства людей; дѣлами рѣшается ихъ счастіе или несчастіе. Люди дѣйствуютъ не для того, чтобъ выказывать свои характеры; напротивъ, характеры имъ нужны для дѣйствій. Безъ дѣйствія нѣтъ трагедіи; безъ характеровъ она еще можетъ быть, какъ напр. трагедіи большей части новыхъ пи-

сателей [1]). И такъ начало и душа трагедіи — миѳъ, потомъ характеры [2]).

Нельзя не остановиться на этомъ превосходномъ опредѣленіи драмы, которое до сихъ поръ изумляетъ насъ своею вѣрностью.

Объяснивши, что главная сущность трагедіи заключается въ дѣйствіи, Аристотель первое вниманіе свое обращаетъ на то, какимъ образомъ оно должно совокупляться, и главными условіями его полагаетъ: *единство* и *полноту*.

Глубокомысленный наблюдатель природы замѣтилъ, что всѣ прекрасныя ея живыя произведенія вмѣщаютъ въ себѣ непремѣнно эти два свойства: все прекрасное въ мірѣ являетъ для него величину и порядокъ, т. е. полноту и единство, и это воззрѣніе свое отъ предметовъ природы переноситъ философъ и на предметы искусства. Вотъ это замѣчательное мѣсто, которое особенно ручается намъ въ томъ, что сочиненіе, разбираемое нами, принадлежитъ автору исторіи животныхъ.

„Прекрасное, наблюдаемъ ли мы его въ прекрасномъ животномъ или въ другомъ какомъ предметѣ, состоитъ изъ нѣсколькихъ частей, въ коихъ должно быть не только правильное расположеніе, но и опредѣленная, не случайная величина, ибо *прекрасное состоитъ въ величинѣ и порядкѣ* (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί): потому самое маленькое животное не можетъ быть прекрасно: взглядъ на него исчезаетъ въ ничто, совершаясь въ непримѣтномъ времени; не должно быть оно и чрезвычайно велико, ибо у созерцающаго животное во время созерцанія исчезаетъ *единое и цѣлое* (ἓν καὶ τὸ ὅλον): такъ напр. если бы животное было въ тысячу стадій. — Подобно какъ тѣла и животныя должны имѣть величину, легко обозримую, такъ и миѳы должны имѣть длину, которую легко бы было обнять памятью. Поэтому дѣйствіе для трагедіи лучшее есть то, которое велико, сколько можно, и вмѣстѣ съ тѣмъ легко обозримо“ [3]).—

---

1) Гл. 6. ἄνευ μὲν γὰρ πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία. ἄνευ δὲ ἠθῶν, γένοιτ' ἄν. αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων, ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί.

2) ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας. δεύτερον δὲ τὰ ἤθη.

3) Гл. VII.

„Какъ въ другихъ подражательныхъ искусствахъ всегда подражается чему нибудь единому, такъ и миѳъ (въ трагедіи), какъ подражаніе дѣйствію, долженъ подражать дѣйствію единому и такъ совокупно цѣлому во всѣхъ частяхъ своихъ, что перестановкою или отнятіемъ какой либо части потрясалось бы и разрушалось самое цѣлое [1]).

Мы видимъ отсюда, что единство и полнота — вотъ условія художественнаго совершенства и краеугольные камни піитики Аристотеля. Прекрасное сравненіе съ животнымъ показываетъ, что испытатель природы замѣтилъ въ ней эти условія красоты и перенесъ ихъ на искусство Греческое, которое всѣми своими произведеніями отвѣчало на законъ его; но идеалъ совершенства въ этомъ отношеніи олицетворился ему въ трагедіи, которую и назвалъ онъ представленіемъ дѣйствія единаго и цѣлаго, имѣющаго величину, разумѣя подъ цѣлымъ то, что̀ содержитъ начало, средину и конецъ.

Примѣняя теорію трагедіи къ эпопеѣ, Аристотель требуетъ и отъ сей послѣдней того же самаго единства и цѣлости въ дѣйствіи и выражается опять любимымъ своимъ словомъ: ὥσπερ ζῶον ἓν ὅλον: да будетъ она, какъ живое существо, единое и цѣлое [2]). Причина этому не въ томъ, чтобы Аристотель не постигалъ различія, которое должно находиться между эпическимъ и драматическимъ родомъ поэзіи; напротивъ, можно привести ясныя доказательства, что онъ видѣлъ это различіе не въ одной наружной формѣ изложенія, но во внутреннемъ характерѣ эпоса и въ выборѣ предметовъ для его содержанія. Въ 18-й главѣ онъ предлагаетъ строго различать эпическую систему отъ трагической, подъ именемъ эпической системы разумѣя ту, которая допускаетъ многіе миѳы вмѣстѣ (ἐποποιικὸν δε (σύστημα) λέγω τὸ πολύμυθον). Видно изъ этого мѣста, которое кажется противорѣчіемъ тому, что̀ онъ говоритъ объ единствѣ дѣйствія эпопеи, что Аристотель не совсѣмъ ненарушимо признавалъ это единство и что эпическую систему или эпическую поэзію считалъ по природѣ своей чуждою единства и тѣмъ противополагалъ ее дра-

1) Гл. VIII.

2) Гл. 23....καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον.

матической. — Въ 25-й главѣ Аристотель также весьма остроумно отличаетъ нѣкоторыя эпическія событія отъ драматическихъ. Такъ напр. преслѣдованіе Гектора, говоритъ онъ, есть предметъ эпическій, а не драматическій; описать его эпически можно, а представить на сценѣ будетъ смѣшно [1]).

Эти замѣчательныя мѣста намъ ясно свидѣтельствуютъ, что Аристотель глубоко постигалъ различіе между трагедіею и эпопеею, слѣдовательно, не по незнанію этого онъ требовалъ единства отъ сей послѣдней, а потому, что трагедію признавалъ идеальнымъ типомъ поэтическаго совершенства и на этомъ основаніи хотѣлъ, чтобы эпопея непремѣнно ей подчинилась. Мнѣнія Аристотеля о самой эпопеѣ совершенно подтверждаютъ эту мысль.

Гомера ставитъ онъ потому выше прочихъ эпиковъ, что въ Иліадѣ и Одиссеѣ находитъ единство дѣйствія.

„Гомеръ какъ во всемъ прочемъ, такъ и въ этомъ увидѣлъ истину, искусствомъ ли то или природою [2]). Сочиняя Одиссею, онъ не все то соединилъ, что̀ случилось съ Одиссеемъ, напр. рану, полученную имъ на Парнассѣ, его притворное сумасшествіе въ сонмищѣ; изъ обоихъ этихъ событій ни одно не условливаетъ другаго по вѣроятію и необходимости; нѣтъ, около единаго дѣйствія онъ сосредоточилъ всю Одиссею. Такъ поступилъ и въ Иліадѣ [3]).

Въ 17 главѣ Аристотель излагаетъ единое и главное дѣйствіе Одиссеи, устранивъ все побочное. — Въ 23 главѣ, приступая къ изложенію правилъ эпопеи, снова называетъ Гомера божественнымъ (θεσπέσιος Ὅμηρος) передъ прочими эпиками за то, что онъ въ Иліадѣ не всю войну изобразилъ, ибо трудно бы было тогда обозрѣть ее, — но, взявши дѣйствіе средней величины, запуталъ его разнообразными со-

1) Гл. 25. ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα, γελοῖα ἂν φανείη. οἱ μὲν, ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ, ἀνανεύων. ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι, λανθάνει. Замѣчаніе весьма глубокое! Въ этой мысли Аристотеля я вижу зародышъ разграниченія родовъ искусства и поэзіи—первой теоретической задачи, для которой еще очень мало сдѣлано. Великій Лессингъ отчасти трудился надъ ея разрѣшеніемъ.

2) ὁ δὲ Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικε καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν.

3) Гл. 8.

бытіями. *„Иліада и Одиссея потому совершеннѣе всѣхъ прочихъ поэмъ эпическихъ, что изъ каждой выйдетъ одна только трагедія или много двѣ, тогда какъ изъ другихъ поэмъ можно сдѣлать много трагедій, напр. изъ маленькой Иліады болѣе осьми.“* Въ теченіи всей теоріи трагедіи Аристотель весьма часто приводитъ примѣры изъ Иліады и Одиссеи и тѣмъ показываетъ ясно, что онъ, подобно Платону, смотритъ на Гомеровы произведенія съ драматической точки зрѣнія. Въ 24 главѣ долготу эпопеи опредѣляетъ тѣмъ, сколько трагедій можетъ быть представлено вмѣстѣ, — вѣроятно, долготою трилогіи. Въ 25 гл. вмѣняетъ въ обязанность эпическому поэту говорить отъ себя какъ можно менѣе и потому ставитъ Гомера выше другихъ эпиковъ, что онъ менѣе ихъ говоритъ отъ себя, а послѣ краткаго вступленія выводитъ всегда самыя лица, ярко означенныя характерами, и заставляетъ ихъ дѣйствовать. Въ этомъ-то и заключаетъ онъ подражаніе (μίμησις), т. е. изображеніе жизни. Отсюда видно также, что Аристотель наклоняетъ эпопею къ драмѣ; это мѣсто объясняетъ намъ, почему и Платонъ называлъ Гомера трагикомъ. Наконецъ, въ 27 и послѣдней главѣ піитики, сравнивая трагедію съ эпопеей, онъ задаетъ себѣ вопросъ: которая изъ нихъ превосходнѣе? — и рѣшаетъ его въ пользу трагедіи потому, что она, содержа въ себѣ все тоже, что̀ и эпопея, гораздо удобнѣе достигаетъ цѣли художественной, т. е. можетъ соблюсти единство дѣйствія, нежели эпопея (φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη, μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας). Въ этихъ заключительныхъ словахъ какъ будто сама собою выразилась главная мысль всей піитики Аристотеля.

Явно отсюда, что Аристотель свою теорію драматическаго искусства обратилъ и на эпопею. Вотъ откуда можно объяснить происхожденіе новой *искусственной* эпопеи, отличной отъ того народнаго эпоса, который первоначально образуется изъ народныхъ пѣсенъ. Иліада и Одиссея не были ли еще до Аристотеля переработаны по идеѣ драматическаго единства въ эпоху вліянія драмы? Эта новая эпопея [1]), которую мы находимъ въ Александрійской школѣ и которая

1) Самое происхожденіе слова: ἐποποιία (эпотвореніе) указываетъ на эту искусственную переработку. У Гомера находимъ мы слово: ἔπος, ἔπεα, выра-

впослѣдствіи послужила образцомъ для Римской, образовалась по теоріи Аристотеля, подъ вліяніемъ пристрастія къ драмѣ, и потому можетъ быть правильно названа драматическою. Аристотель требуетъ и отъ нея событій драматическихъ (μύθους δραματικούς)[1]). Этою теоріей объясняется намъ и эстетическій характеръ эпопеи Виргилія, которая изобилуетъ драматическою стихіею и даже кончается, какъ трагедія, совершенно несходно съ Иліадою и Одиссеею.

Подробный разборъ главнаго предмета и содержанія піитики Аристотеля теперь ясно показываетъ намъ отношеніе, которое существовало между его теоріею поэзіи и современнымъ родомъ ея — драмою, процвѣтавшею въ то время, и, кажется, окончательно можетъ убѣдить насъ въ истинѣ слѣдующаго положенія, которое стремился я доказать: *теорія поэзіи у Грековъ, представительницею которой является намъ піитика Аристотеля, состояла вся преимущественно въ теоріи драмы, какъ рода, который идеально олицетворялъ для нихъ два главныя условія поэтическаго совершенства: единство и полноту, условія, въ коихъ выражается основная мысль всей піитики Аристотеля*[2]).

1 Прим. *Самое слово* μίμησις, *подражаніе, какъ можно видѣть изъ Платона, первоначально относилось только къ драмѣ и къ драматической стихіи эпоса. Аристотель отъ драмы перенесъ это начало и на всѣ роды искусства*[3]).

2 Прим. *Теорія эпопеи совершенно подчинялась теоріи драмы. Лирическая поэзія едва ли имѣла свою теорію у древнихъ. Она считалась, какъ можно видѣть изъ піитики Аристотеля, стихіею трагедіи и переходнымъ родомъ отъ эпоса къ драмѣ.*

жающее первоначальный типъ Иліады и Одиссеи. Слово: эпопея, разумѣется, есть позднѣйшее и должно быть отнесено къ эпохѣ переработки этихъ двухъ народныхъ произведеній.

1) ....δεῖ τοὺς μύθους, καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις, συνιστάναι δραματικούς.

2) Никто изъ ученыхъ, къ сожалѣнію, до сихъ поръ не разобралъ ни одной трагедіи древней по піитикѣ Аристотеля. Вотъ превосходный трудъ, ожидающій еще дѣлателя. Онъ объяснилъ бы намъ основательнѣе и піитику самую, и древнюю Трагедію.

3) Аристотель въ республикѣ и музыку называетъ подражаніемъ чувствованіямъ душевнымъ. De Rep. VIII. 5. ἐν δε τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν.

Вотъ почему, какъ я думаю, піитика Аристотеля представляетъ не отрывокъ, а полный результатъ всей теоріи Грековъ, которая была теоріею драмы.

Нѣкоторыя отрывочныя мысли изъ піитики Аристотеля.

Поставивъ піитику Аристотеля въ настоящемъ свѣтѣ и оправдавши точку зрѣнія разборомъ главнаго содержанія, въ заключеніе я извлеку нѣкоторыя отрывочныя глубокія мысли, входящія въ Исторію нашей науки.

О чудесномъ. Чудесное Аристотель равно допускаетъ въ эпопеѣ, какъ и въ трагедіи, а не дѣлаетъ его исключительною принадлежностію эпоса, какъ новые теоретики. Глубокомысленно замѣчаніе его о томъ, что чудесное должно быть непремѣнно перемѣшано съ вѣроятнымъ, какъ у Гомера, потому что вѣра въ одно даетъ вѣру и въ другое, съ нимъ связанное: тайна этого чудеснаго въ ложномъ заключеніи (παραλογισμός), которое находится въ природѣ человѣка. Слитіе чуда съ жизнію дѣйствительною не есть ли содержаніе всей поэзіи, и не въ этомъ ли вообще тайна ея очарованія?

О трагедіи въ чтеніи. Трагедія должна имѣть силу безъ сцены и безъ актеровъ [1]). Истинное достоинство ея познается въ чтеніи, гдѣ отсутствуетъ внѣшнее представленіе [2]).

О характерѣ дѣйствующихъ лицъ. Замѣчательно, что Аристотель въ герои трагедіи не допускаетъ ни добродѣтельныхъ лицъ, ни злодѣевъ, а людей, которые ни добромъ, ни зломъ исключительно не отличаются, какъ напр. Эдипъ. — Въ піитикѣ его нѣтъ нигдѣ намека объ особенной нравственной цѣли поэзіи.

Мнѣніе о древнихъ трагикахъ. Аристотель часто приводитъ въ примѣръ Эдипа: видно, что Эдипъ считался высшимъ образцемъ древней трагедіи. Сличая Софокла съ Эврипидомъ, Аристотель говоритъ, что первый представлялъ лица, какъ они должны быть, а второй,

1) Гл. 6. ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις, καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστιν.
2) Гл. 27. διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τίς ἐστιν.

какъ они суть[1]); что у Софокла хоръ есть дѣйствующее лицо, какъ это и должно быть, а у Эврипида напротивъ[2]). Здѣсь какъ будто отдаетъ онъ предпочтеніе Софоклу, потому что, согласно съ его теоріею, поэзія должна представлять возможное, а не дѣйствительное. Не смотря на то, въ другомъ мѣстѣ[3]) Эврипида называетъ самымъ трагическимъ изъ всѣхъ трагиковъ по дѣйствію, имъ производимому на народъ. Видно, что при Аристотелѣ вкусъ уже испортился: онъ славилъ Эдипа Софоклова по преданію и теоріи, а Эврипида хвалилъ по вкусу эпохи, ему современной.

Опредѣленіе смѣшнаго. Глубокомысленно это опредѣленіе смѣшнаго, и едва ли до сихъ поръ замѣнено лучшимъ въ какой нибудь нѣмецкой эстетикѣ. „Смѣшное есть какая нибудь ошибка, что̀ нибудь постыдное, но *безвредное, не наносящее гибели:* такъ напр. смѣшное лицо будетъ лицо дурное, искривленное, но безъ вреда[4])."

Объ единствѣ времени и мѣста. Французскіе теоретики всклепали на Аристотеля, что онъ будто бы признаетъ необходимымъ правиломъ трагедіи единство времени и мѣста. Это несправедливо: имъ признано только единство дѣйствія, которое не заключено однако въ единствѣ героя[5]), какъ признаютъ французскіе же теоретики. Объ единствѣ времени существуетъ у Аристотеля одно только мѣсто, не совсѣмъ ясное и вовсе не сильное. Объясняя, что эпопея отличается отъ трагедіи долготою времени, онъ прибавляетъ: „Трагедія, по большей части, *старается заключить свое дѣйствіе въ одинъ круговоротъ солнца,* или немного болѣе: эпопея же неограничена во времени—и этимъ отличается. Но прежде и въ трагедіи такъ же поступали, какъ въ эпосѣ[6])". *Старается заключить* не значитъ *должна*

---

1) Гл. 26.

2) Гл. 18.

3) Гл. 13.

4) τὸ γὰρ γελοῖον, ἔστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνωδυνον, καὶ οὐ φθαρτικόν· οἷον, εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον, αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

5) Гл. 8. «Миѳъ бываетъ единъ не потому, что онъ относится къ одному лицу, какъ думали нѣкоторые».

6) Гл. 5. ἡ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν· ἡ δὲ ἐποποιία, ἀόριστος τῷ χρόνῳ· καὶ τούτῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν, καὶ εν τοῖς ἔπεσι.

Но

Но

способ

объясн

Не смотря на совершенную противоположность въ началахъ, каждое изъ этихъ ученій имѣетъ свою относительную справедливость, относительную пользу и вредъ, неизбѣжный въ крайностяхъ примѣненія. Тайна этого мнимаго противорѣчія заключается въ томъ, что самое искусство имѣетъ двѣ стороны: духовную и матеріальную, идею и форму. Каждое изъ этихъ ученій смотритъ на одну только изъ сторонъ искусства, — и потому, какъ я сказалъ, имѣетъ справедливость относительную. Платонъ взираетъ на внутреннюю сторону искусства, на идею, которая точно есть даръ божественнаго вдохновенія души человѣческой; Аристотель, напротивъ, имѣетъ въ виду одну форму, одну внѣшнюю часть искусства: — потому величина и порядокъ поражаютъ его, какъ первыя условія красоты, и поэзія съ этой внѣшней стороны кажется ему подражаніемъ; эти условія выводитъ онъ изъ наблюденія самой природы, всегда единой, исключительной во всѣхъ своихъ произведеніяхъ.

Ученіе Платона полезно относительно къ идеѣ. Оно питаетъ душу мыслію; оно даетъ свободу поэтическому вдохновенію. Но нельзя не замѣтить, что совершенный недостатокъ техники и признаніе безусловной свободы поэтическаго вдохновенія могутъ быть чрезвычайно вредны въ искусствѣ, особливо для таланта, едва возникающаго. Искусство потеряло уже первобытную творческую силу, которая прежде производила изъ себя: оно нуждается, если не въ техническихъ правилахъ, то въ историческомъ преданіи, въ отчетливомъ наблюденіи предшествовавшихъ образцовъ.

Ученіе Аристотеля приноситъ пользу въ отношеніи къ исполнительной части поэзіи. Его глубокомысленное: ἕν καὶ ὅλον, (*единое и цѣлое*), снятое съ природы, останется истиною, всегда вѣрною, и закономъ для художника ненарушимымъ. Многія частныя мысли о драмѣ и особенно изслѣдованіе главныхъ свойствъ ея должны быть навсегда внесены въ нормальную піитику для всѣхъ народовъ. Но ученіе его своимъ догматическимъ характеромъ, особенно же дурно понятое, можетъ наложить насильственныя оковы на геній, стѣснить его творческую силу принятыми въ теоріи формами, чему разительный примѣръ мы видѣли въ Исторіи западной литературы. При такой

крайности стѣсненія бываетъ необходимо освобождающее ученіе Платона. Къ тому же сухость изложенія у Аристотеля мало питаетъ умъ.—Прочіе роды поэзіи пострадали отъ пристрастія его къ драмѣ: лирика не имѣетъ никакой теоріи, а эпопея потеряла свой природный характеръ отъ насильственнаго подчиненія драмѣ.

Нельзя не замѣтить, что матеріальное ученіе Аристотеля, основанное на подражаніи природѣ, какъ видно, болѣе имѣло силы и развитія въ древнемъ мірѣ, потому что и самый Платонъ къ нему склонялся. Причина этому есть мѣстная и заключается въ характерѣ природы и искусства Греціи. Изящная эта природа была первою воспитательницею художественнаго чувства Грековъ: ее въ самомъ дѣлѣ принимало за образецъ искусство, и въ отношеніи къ его матеріалу и внѣшнимъ формамъ можно было справедливо назвать это искусство подражаніемъ изящной природѣ Греціи. Кромѣ того, изъ искусствъ процвѣтали особенно тѣ, которыя въ матеріалѣ своемъ и формахъ проявленія болѣе соприкасаются съ внѣшнимъ міромъ: такъ напр. искусства пластическія, болѣе копирующія съ природы. Самая поэзія принимала также пластическій характеръ и изобиловала образомъ, а не мыслію. Грекъ не иначе постигалъ и мысль, какъ въ видѣ образа, поэтому на языкѣ его мысль (ἰδέα) и образъ — синонимы. Эпическая поэзія своею пластическою стихіею имѣла вліяніе на всѣ роды. Лирика — поэзія духа, внутренняго міра — не получила богатаго развитія у Грековъ; не потому ли она и не имѣла особой теоріи?—Все это намъ достаточно объясняетъ, почему искусство въ Греціи могло справедливѣе быть названо подражаніемъ природѣ.

Но такая теорія, будучи перенесена въ новый, особенно сѣверный міръ Европы, разумѣется, была ошибочною, потому что не оправдывалась ни мѣстностію самой природы, ни характеромъ искусства, которое устремилось отъ міра внѣшняго во внутренній міръ души человѣческой. Вотъ почему новые послѣдователи Аристотеля должны были прибавить: подражаніе украшенной природѣ. Но, наконецъ, страна, которой назначено было постигнуть глубокимъ сознаніемъ характеръ новаго христіанскаго искусства, явила и новую теорію, согласную съ его духомъ и болѣе родственную съ ученіемъ Платона,

въ коемъ заключалось какъ будто предчувствіе идеальной Германской теоріи.

Изъ сравненія двухъ противоположныхъ ученій о поэзіи въ древнемъ мірѣ само собою слѣдуетъ, что тайна совершенства нашей науки должна заключаться въ примиреніи идеалиста Платона съ реалистомъ Аристотелемъ.

II.

Теорія поэзіи въ Римѣ.

Любопытно было бы изслѣдовать, какое вліяніе имѣла піитика Аристотеля на поэзію Греціи? Къ сожалѣнію, опредѣлить это невозможно, потомучто слишкомъ мало дошло до насъ произведеній отъ послѣдующей эпохи. Менандръ, основатель новой комедіи, жилъ нѣсколько времени при Аристотелѣ [1]). Извѣстно, что въ его произведеніяхъ поэзія сошла до представленія самой обыкновенной жизни.

Вліяніе Аристотелева ученія должно было сильнѣе обозначиться въ Александрійской школѣ, которая дала словесности ученое направленіе. Послѣ вѣка творческаго наступилъ вѣкъ грамматики, филологіи и критики, поглощавшихъ производительную силу поэзіи. Заботились о томъ, чтобы уставить образцы изящнаго вкуса и образцы языка, который сталъ слишкомъ измѣняться и упадать. Аристофанъ Византійскій учреждаетъ каноны Греческихъ классиковъ во всѣхъ родахъ поэзіи и заботится объ удареніяхъ Греческаго языка; Аристархъ, коего имя синонимъ критика, окончательно исправляетъ текстъ Гомера, дѣлитъ Иліаду и Одиссею на 24 пѣсни. Разбираютъ комментуютъ, исправляютъ. Филологи и критики занимаютъ первыя мѣста въ словесности; но между тѣмъ поэзія, повидимому, не процвѣтаетъ. Образцовое, еслибъ было, вѣроятно, дошло бы до насъ, а что дошло, то слабо. Поэзія находитъ уголокъ въ Сициліи, но тамъ

---

1) Менандръ родился за 342 до Р. Х., умеръ за 292; Аристотель умеръ за 321.

развивается въ новыхъ формахъ, независимо отъ теоріи и критики. И такъ Александрійскій вѣкъ не будетъ ли свидѣтельствовать противъ ихъ пользы? Въ самомъ дѣлѣ, этотъ вѣкъ, когда критика и теорія всего болѣе процвѣтали, былъ безплоденъ для образцовыхъ произведеній! Не явная ли улика противъ науки? Нѣтъ, это доказываетъ только, что поэзія для процвѣтанія своего нуждается еще въ другихъ важнѣйшихъ условіяхъ, кромѣ изученія образцовъ, въ условіяхъ жизни. Но въ самую эпоху упадка, когда Греція могла утратить изящный вкусъ, языкъ и самыя сокровища искусства, утратить и для себя, и для потомковъ, кто поддержалъ и сохранилъ все это для будущаго человѣчества? — Александрія. — Какимъ средствомъ? — Своимъ филологическимъ и критическимъ направленіемъ.

Такъ, Александрія была безплодна для самой себя; но этотъ плодъ своего ученаго стремленія принесла она въ Римѣ, гдѣ были и другія условія славной жизни. Римская поэзія воспиталась къ критической Александрійской школѣ; изящный и правильный стиль ея въ самыхъ образцовыхъ произведеніяхъ былъ плодомъ критицизма Александрійскаго и изученія тѣхъ образцовъ, какіе предлагала Александрія. Такъ думаетъ Гейне [1]), славный критикъ Виргилія. Золотому вѣку поэзіи въ Римѣ были современны здравая критика и теорія, какъ мы это можемъ видѣть по сочиненію Горація: Ars Poëtica.

Римляне, согласно съ своимъ призваніемъ развивши у себя гораздо болѣе краснорѣчіе, были богаче теоріями этого искусства, нежели поэзіи. Первый образцовый ихъ ораторъ Цицеронъ былъ и первымъ излагателемъ теоріи краснорѣчія. — Впослѣдствіи, когда оно уже склонилось къ упадку, Квинтиліанъ собралъ всѣ опыты своего народа, и въ его наставленіяхъ мы имѣемъ полную теорію краснорѣчія древняго, особенно судебнаго. Цицеронъ въ своемъ сочиненіи мало

1) Вотъ что̀ Гейне говоритъ о Георгикахъ Виргилія....«tandem in venustate, proprietate, copia orationis et dictionis, in qua Lucretianum carmen ante oculos habuit, sed emollitum et expolitum ad poëtarum Alexandrinorum elegantiam».—«Variarum tamen rerum comparatione et indagatione progressi hoc nobis animadvertisse videmur, ex Alexandrinis inprimis poëtis Virgilium nostrum profecisse; his eum naturalem illam et parum operosam, cum tanto tamen cultu, ornatu et dignitate conjunctam, venustatem debere arbitramur».—Prooemium in Georgica.

говоритъ о поэтахъ; Квинтиліанъ говоритъ о нихъ, какъ риторъ, относительно къ стилю болѣе, нежели къ содержанію поэзіи. И такъ сочиненіе Горація будетъ для насъ единственнымъ памятникомъ теоріи поэзіи у Римлянъ.

Кому неизвѣстно огромное вліяніе этого сочиненія на западную словесность? Въ этомъ вліяніи, можетъ быть, участвовалъ также догматическій характеръ кодекса, который тѣмъ сильнѣе могъ еще дѣйствовать, что эти догматы приняли у Горація живую форму пословицъ, рѣзко напечатлѣвающихся въ памяти. По образцу этого сочиненія сформированы кодексы французскіе де Боало и, наконецъ, знаменитый алкоранъ французской піитики.

Неизвѣстно, самъ ли Горацій далъ этому сочиненію заглавіе: Ars Poëtica? Оно встрѣчается въ первый разъ у Квинтиліана, которому послѣдовали всѣ позднѣйшіе грамматики и схоліасты. Мнѣнія ученыхъ комментаторовъ объ этомъ сочиненіи Шёль дѣлитъ на три класса. Древніе грамматики и первые издатели не видѣли въ немъ никакого цѣлаго, а только нѣкоторыя отрывочныя правила, набросанныя безъ всякаго порядка. Другаго рода комментаторы полагали, что это сочиненіе представляетъ полную теорію поэзіи, имѣющую одно цѣлое и правильное соотношеніе частей. Даніилъ Гейнзій думалъ, что намѣреніемъ Горація было написать краткую, однако полную теорію поэзіи, но что безпорядокъ въ ней есть дѣло позднѣйшихъ копистовъ. Поэтому онъ старался возстановить порядокъ первобытный въ своемъ изданіи этого сочиненія. До Гейнзія то же самое мнѣніе имѣлъ филологъ Падуанскій Антоній Риккобони[1]), жившій въ XVI вѣкѣ, и предложилъ способъ, какимъ бы можно было возстановить это сочиненіе. Послѣ Гейнзія Президентъ Буйе (Bouhier) предпринималъ тоже самое.

Ученѣйшій защитникъ и представитель сего же мнѣнія былъ Вѣнскій профессоръ Регельсбергеръ, который въ 1797 г. издалъ стихотворный переводъ этой эпистолы съ комментаріемъ, расположивши самый текстъ въ новомъ порядкѣ.

---

1) Storia della Letteratura Italiana del Cav. Girol. Tiraboschi. T. 1, pag. 175.

Комментаторы третьяго рода рѣшительно не признаютъ ни плана, ни цѣлаго въ этомъ сочиненіи, а разсматриваютъ его въ отношеніи къ особенной цѣли, которую имѣлъ въ виду Горацій, не предполагая вовсе написать дидактическую поэму. Бякстеръ думалъ, что это — сатира противъ Римскаго театра. Ричардъ Гурдъ и Энгель слѣдовали тому же мнѣнію. Виландъ полагалъ, что этою эпистолою Горацій хотѣлъ отвратить молодаго Пизона отъ труднаго поприща поэзіи, вѣроятно, драматической. Астъ думаетъ, что Горацій хотѣлъ осмѣять въ этой эпистолѣ дурныхъ поэтовъ своего времени въ подражаніе Платону, который въ разговорѣ своемъ *„Федръ“* осмѣялъ дурныхъ риторовъ.

Всѣ комментаторы послѣдняго рода объясняютъ только частный, случайный поводъ, по которому могло быть написано это сочиненіе. Странно думать, чтобы Горацій имѣлъ точно въ виду: посредствомъ эпистолы отвратить какого нибудь Пизона отъ поэзіи; или чтобы онъ принялъ намѣреніе подражать Платону въ осмѣяніи дурныхъ Римскихъ поэтовъ. Осмѣять ихъ онъ могъ и безъ этого подражанія. Онъ то и дѣлаетъ въ заключеніи своей эпистолы: глубокомысленно своимъ наблюдательнымъ умомъ вникая въ отношенія, какія были между поэзіею и общественною жизнію Рима, онъ эпизодически касается и дурныхъ поэтовъ; но не это — главная цѣль его. Кажется, нечего и спорить о намѣреніи Горація, когда онъ самъ весьма сильно и искренно высказываетъ намъ дидактическую цѣль свою:

. . . . . Ergo fungar vice cotis, acutum
Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi.
Munus et officium, nil scribens ipse, docebo[1]).

---

1) «И такъ я буду служить вмѣсто оселка, который самъ не рубитъ, а остритъ желѣзо. Самъ ничего не пиша, научу другихъ обязанности писателя». Здѣсь nil scribens ipse, мнѣ кажется, указываетъ именно на то, что Горацій излагалъ правила драмы и относилъ къ себѣ это, потомучто самъ не занимался драматическимъ родомъ. Иначе не возможно объяснить себѣ этихъ словъ: nil scribens ipse. Какъ бы Горацій ни былъ скроменъ, но онъ этого сказать о себѣ не могъ тѣмъ болѣе, что онъ же написалъ: Exegi monumentum aere perennius и Non usitata, nec tenui ferar.... и говорилъ о себѣ: monstror digito praetereuntium Romanae fidicen lyrae.

Еще страннѣе видѣть въ сочиненіи Горація полную и стройную дидактическую поэму о теоріи поэзіи. Это была мысль вѣка, которою увлекались трудолюбивые филологи, несильные въ эстетической критикѣ. Стоитъ прочесть это сочиненіе Горація въ ряду прочихъ его эпистолъ, чтобы увидѣть, что оно носитъ на себѣ совершенно тотъ же отрывочный характеръ, какой и прочія. Эпистола къ Пизонамъ имѣетъ большое соотношеніе съ 1-ю эпистолою 2-й книги къ Августу, гдѣ Горацій излагаетъ исторію Римской поэзіи и входитъ въ разборъ многихъ общественныхъ ея отношеній. Вездѣ — таже форма безсвязнаго свѣтскаго разговора, который подъ наружнымъ безпорядкомъ скрываетъ внутреннюю связь. Вездѣ — тоже обиліе остроумныхъ сентенцій, въ которыхъ Горацій выражалъ результаты своихъ опытныхъ наблюденій надъ жизнію и надъ искусствомъ.

Мы должны отдать отчетъ въ этомъ произведеніи относительно къ нашему предмету и указать ему мѣсто въ историческомъ развитіи теоріи поэзіи. Для того, чтобы основательно рѣшить этотъ вопросъ, мнѣ кажется, слѣдуетъ разсмотрѣть эпистолу въ двухъ отношеніяхъ: *вопервыхъ*, въ отношеніи къ піитикѣ Аристотеля, по скольку сочиненіе Горація въ себѣ ее отражаетъ, ибо слѣды этого вліянія весьма замѣтны; *вовторыхъ*, въ отношеніи къ Римскому оригинальному взгляду самого Горація на поэзію въ его отечествѣ; другими словами, раздѣлить Греческую и Римскую стихіи въ теоріи Горація. Замѣчу, что тотъ же самый вопросъ предстоитъ намъ въ Римской теоріи поэзіи, который есть главный и въ самой поэзіи Рима.

Разсматривая эпистолу съ этой точки зрѣнія, я предложилъ бы даже раздѣлить ее на двѣ половины, на которыя она сама собою распадается, по моему мнѣнію. Въ первой половинѣ искусство разсматривается само въ себѣ, съ Аристотелевой точки зрѣнія, и она простирается до стиха:

Nil intentatum nostri liquere poëtae.

Во второй рѣшается собственно Римскій національный вопросъ: объ отношеніи поэзіи къ жизни и о поэзіи въ Римѣ. Разсмотримъ же первую часть.

Сходство съ Аристотелемъ заключается и въ главномъ содержаніи, и въ началахъ искусства, и въ нѣкоторыхъ отрывкахъ, явно у него заимствованныхъ. Еще Баттё замѣтилъ, что эпистола Горація, какъ піитика Аристотеля, касается преимущественно драмы, какъ главнаго рода. Вотъ еще новое, сильное доказательство въ пользу того мнѣнія, что у Грековъ вся теорія поэзіи состояла въ теоріи драмы. Въ самомъ дѣлѣ, откуда объяснить то, почему и піитика Горація, какъ Аристотелева, преимущественно касается этого рода поэзіи? — Въ Аристотелѣ одни объясняютъ это тѣмъ, что все его сочиненіе не дошло, а дошелъ только отрывокъ, который посвященъ драмѣ; другіе говорятъ, что онъ самъ былъ охотникъ до драмы, что въ его время драма процвѣтала и была моднымъ родомъ поэзіи. Чѣмъ же объяснить тоже самое явленіе въ Горацiѣ? Никто изъ критиковъ не предполагалъ, чтобы это сочиненіе было отрывокъ; драма и особенно трагедія никогда не процвѣтали въ Римѣ; Горацій въ первомъ посланіи второй книги къ Августу излагаетъ даже причины, почему этотъ родъ поэзіи не можетъ процвѣтать въ его отечествѣ, полагая ихъ въ необразованности народа и въ страсти къ зрѣлищамъ гладіаторскимъ, и побуждаетъ Августа покровительствовать болѣе поэтамъ, которые отказываются отъ театра:

. . . . . qui se lectori credere malunt
Quam spectatoris fastidia ferre superbi.

Съ какою же цѣлью сталъ бы Горацій излагать преимущественно теорію драматическаго рода, если онъ самъ былъ увѣренъ въ томъ, что этотъ родъ не можетъ процвѣтать въ Римѣ? — Не изъ какой другой причины можно объяснить это, какъ изъ той, что у Грековъ только драма имѣла теорію, потому что въ ней олицетворялись главныя начала изящнаго въ искусствѣ. Горацій перенесъ сію теорію въ Римъ потому, какъ видно, что вопросъ о драмѣ обращалъ вниманіе Римскихъ литераторовъ того времени и самого Августа, который занимался поэзіею какъ дѣломъ государственнымъ и имѣлъ министромъ ея Горація.

Послѣ драмы Горацій въ своей эпистолѣ говоритъ болѣе объ

эпопеѣ; о лирикѣ гораздо менѣе, и то относительно къ формамъ, не смотря на то, что онъ самъ былъ лирикъ. Опять новое и сильное доказательство, что лирика не входила въ теорію древнихъ.

Начала для изящнаго въ искусствѣ, разсматривая его со внѣшней стороны, Горацій полагаетъ тѣже, какія и Аристотель, но дѣлая однако нѣкоторыя мѣстныя измѣненія, коихъ повидимому требовало Римское искусство. Первая мысль его, на которую онъ устремляетъ вниманіе, есть мысль Аристотелева *объ единомъ цѣломъ*. Чтобы сильнѣе ее выразить, Горацій начинаетъ отъ противнаго, рисуетъ воображенію чудовище, составленное изъ частей разностихійныхъ. Прекрасно сравниваетъ онъ это безобразіе, чуждое единства, съ грезами больнаго, съ тяжелымъ кошмаромъ, въ которомъ ни нога, ни голова не могутъ слиться въ одинъ образъ (nec pes, nec caput uni reddatur formae). Послѣ многихъ остроумныхъ примѣровъ и сравненій Горацій такъ выражаетъ свое основное правило для искусства:

Denique sit quod vis, *simplex duntaxat et unum.*

Я обращу вниманіе читателя на слово *simplex*, которымъ Горацій замѣнилъ Аристотелево ὅλον (totum, цѣлое). Черезъ нѣсколько стиховъ онъ говоритъ и объ этомъ цѣломъ — pónere totum, какъ главномъ дѣлѣ для художника. Но отчего же Горацій въ своемъ рѣзкомъ стихѣ, которымъ хотѣлъ какъ будто выразить основное правило искусства, поставилъ прежде simplex, указавъ художнику на *простоту*, какъ на важнѣйшее качество, и потомъ на *единство*? Аристотель, напротивъ, заботится о величинѣ, о полнотѣ, безъ которой ничто не можетъ быть прекрасно по его мнѣнію. Я вижу въ этомъ значительномъ: simplex, мѣстное примѣненіе къ Римскому искусству, которое отличалось своею *сложностію* отъ Греческаго, даже грѣшило ею, слишкомъ чуждаясь простоты. Аристотелю нечего было указывать своимъ соотечественникамъ на простоту, которая была главнымъ характеромъ поэзіи Греческой; но Горацій, вѣроятно, замѣтилъ ея недостатокъ. Въ самомъ дѣлѣ, возьмите комедію Плавта и особенно Теренція. Она уже гораздо сложнѣе своимъ содержаніемъ. Теренцій самъ сознается, что онъ часто двѣ комедіи Менандра соединялъ въ

одну. Виргилій въ своей Энеидѣ слилъ содержаніе Одиссеи и Иліады, какъ замѣчаютъ критики. Всякое изъ произведеній Римской поэзіи заключаетъ въ себѣ столько разнообразныхъ Греческихъ матеріаловъ, заимствованныхъ художникомъ. Георгики Виргилія, при всей стройности своего расположенія, какъ сложны въ сравненіи съ простымъ дидактическимъ эпосомъ Гезіода! А въ созданіяхъ Овидія не видна ли крайность сложности? Единство совершенно уже потеряно въ этомъ безконечномъ барельефѣ пластическихъ превращеній. Какъ въ поэзіи Римской, такъ и другихъ искусствахъ — въ Зодчествѣ и Ваяніи — Римляне отличались большею сложностію стихій. Извѣстно, что въ архитектурѣ они изобрѣли смѣшанный орденъ, который отъ всѣхъ Греческихъ отличался характеромъ сложнымъ. Взгляните на всѣ побочныя украшенія Римскихъ статуй! Взгляните на группы, изваянныя въ то время, когда искусство Греческое было въ Римѣ, на славнаго Фарнезскаго быка, которымъ украшается музей Неаполя! Здѣсь ужь нарушено завѣтное Греческое правило: не употреблять болѣе трехъ фигуръ въ ваятельную группу, правило, соотвѣтствующее драматическому правилу Софокла: не выводить болѣе трехъ лицъ на сцену. Взгляните на барельефы временъ Траяна, которыми украшены ворота Константина! Здѣсь ужь нѣтъ простоты барельефа Греческаго: здѣсь господствуетъ сложность картины. Все это намъ свидѣтельствуетъ ясно, что Горацій своимъ наблюдательнымъ умомъ замѣтилъ эту наклонность Римскаго искусства къ сложности и потому поставилъ, вмѣсто Аристотелева ὅλον, это значительное simplex.

И такъ, красота по Горацію — въ единствѣ и простотѣ, но мало того, чтобъ произведеніе было только что прекрасно: оно должно быть сладко, должно увлекать за собою душу слушателя, т. е. мало красоты внѣшней, потребна душа, потребно выраженіе.

Non satis est pulchra esse poëmata; dulcia sunto,
Et quocunque volent animum auditoris agunto [1]).

Видно, что Горацій, какъ художникъ, понималъ недостаточность

1) Мало того, чтобъ произведенія поэзіи были прекрасны: да будутъ они сладки и да влекутъ душу слушателя, куда хотятъ.

холодныхъ правилъ философа, который смотрѣлъ на одну внѣшнюю сторону искусства, потому отъ красоты онъ требовалъ души и выраженія и означилъ это словомъ: *dulce*.

Уставивъ начало искусства, Горацій прямо переходитъ къ языку и много говоритъ о немъ, давая волю поэтамъ въ созданіи новыхъ словъ и вступаясь за оныя. Этотъ вопросъ объ языкѣ и словахъ былъ весьма важенъ въ Римѣ, какъ всегда бываетъ въ литературѣ подражательной, которая заимствуетъ образцы, мысли и формы у другаго народа, болѣе образованнаго, и нуждается въ матеріалѣ языка для ихъ выраженія. Такой вопросъ не могъ быть предметомъ спора въ Греціи, которая имѣла одинъ, свой коренной языкъ, на коемъ всякое выраженіе было благородно. Здѣсь отсутствовала борьба своего съ иноземнымъ, необходимая въ Римѣ. Вотъ почему, какъ мнѣ кажется, Горацій обратилъ свою вторую мысль на языкъ поэзіи, вопросы о коемъ, вѣроятно, много занимали современныхъ ему литераторовъ. Извѣстно, какъ самые Цезари въ Римѣ заботились объ языкѣ. Замѣчанія Горація объ этомъ предметѣ всегда останутся истиною, особенно слѣдующее разрѣшеніе, утѣшительное для всякой позднѣйшей литературы:

Licuit, semperque licebit,
Signatum praesente notâ procudere nummum [1]).

Я не буду излагать въ подробности всѣхъ техническихъ правилъ, предписываемыхъ Гораціемъ поэту, тѣмъ болѣе, что самъ Римскій теоретикъ отъ холодныхъ правилъ обращаетъ Римлянъ къ образцамъ Греческимъ:

Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurnâ!

Римлянинъ великодушно сознаетъ свою слабость передъ Греками и уступаетъ имъ первенство:

Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui....

1) «Позволялось и всегда будетъ позволено выбивать монету, означенную современнымъ гербомъ». Нѣкоторые филологи вмѣсто procudere nummum читали: producere nomen. Бентлей защищаетъ первое чтеніе.

Перейдемъ къ другой половинѣ эпистолы, гдѣ предстояло Горацію рѣшеніе Римскаго практическаго вопроса: къ чему поэзія? какая цѣль ея? Этого вопроса нигдѣ не предложилъ Аристотель[1]). Такой вопросъ не могъ родиться въ народѣ Греціи, гдѣ поэзія была одною изъ главныхъ потребностей жизни, гдѣ безъ нея и самая жизнь была бы неполною, и гдѣ почти всѣ увѣрены были въ благомъ ея дѣйствіи на нравы. А если онъ и родился въ уединенной головѣ философа, хотѣвшаго создать идеальную республику для своихъ согражданъ, то разрѣшенъ былъ совершенно иначе: поэтъ былъ изгнанъ изъ этой республики, потому что философъ видѣлъ, что цѣль Греческой поэзіи въ ней самой и что Греція не властна покорить ее благу общественному. Гдѣ было много поэзіи, тамъ понятенъ такой приговоръ; но гдѣ было ея мало и гдѣ сомнѣвались въ ея пользѣ, слѣдовало рѣшить вопросъ иначе.

Горацій видѣлъ практическое направленіе своего народа, которое Римляне вынесли изъ земледѣльческо-воинственной, первоначальной ихъ жизни. Горацій преслѣдовалъ это направленіе въ его крайностяхъ, вредившихъ человѣческому образованію его согражданъ, но тѣмъ не менѣе долженъ былъ признать, что таково призваніе его отечества. Отдавши похвалу Грекамъ въ ихъ художественномъ дѣлѣ, онъ жестоко нападаетъ на корыстный духъ Римлянъ, обращенный на все житейское, и въ этомъ полагаетъ главную причину, почему у нихъ не могутъ процвѣтать искусства такъ же, какъ въ Греціи.

„Грекамъ дала Муза геній и даръ говорить сладкими устами, и Греки алчны къ одной только славѣ. А Римскія дѣти долго и долго учатъ, какъ бы раздѣлить ассъ на сотыя части. Отвѣчай, сынъ Албина: если изъ пяти унцій отнять унцію, что останется? Если сказалъ: треть асса, славно! сбережешь свою деньгу. Ну, а прибавить унцію: что будетъ? Половина асса... О! если эта ржавчина, эта за-

---

1) Въ опредѣленіи трагедіи Аристотель говоритъ, что она должна служить къ очищенію страстей. Но извѣстно, что Лессингъ, объяснялъ это мѣсто, относя τῶν τοιούτων παθημάτων къ словамъ ἐλέου καὶ φόβου (состраданію и страху), т. е., что трагедія должна была, по мнѣнію Аристотеля, служить къ очищенію не всѣхъ страстей, а только тѣхъ чувствъ, коими она дѣйствуетъ.

бота о корысти однажды вопьется въ души—будетъ ли намъ надежда создать произведенія, достойныя того, чтобъ сохранять ихъ подъ корою кедра или легкаго кипариса?"

Такъ Горацій преслѣдовалъ житейское направленіе своихъ согражданъ въ его вредныхъ крайностяхъ; но выше, въ другихъ явленіяхъ, онъ его признавалъ какъ необходимость. Онъ постигалъ, что въ Римѣ поэзія никогда не будетъ искусствомъ самостоятельнымъ, какъ была въ Греціи. На драматическихъ зрѣлищахъ въ Римѣ замѣчалъ онъ, что вымыселъ, принаровленный къ мѣстамъ, хорошо выдержанный, *безъ всякой красоты*, *безъ искусства*, болѣе веселитъ народъ и занимаетъ его вниманіе, чѣмъ стихи, чуждые дѣла, и звучные пустяки[1]). Горацій, изъ всѣхъ поэтовъ Рима всѣхъ болѣе постигавшій духъ народный, понималъ, что Римлянинъ при всякомъ художественномъ произведеніи спроситъ: „а къ чему оно? а какая отъ него польза для жизни"? Вотъ почему, когда пришлось ему рѣшать вопросъ о цѣли поэзіи, онъ, уступая духу націи, рѣшилъ его по Римски, практически.

Въ слѣдъ за этимъ же гоненіемъ на корыстный духъ Римлянъ онъ указываетъ на два стремленія поэтовъ — полезное и пріятное:

Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.

„Поэты хотятъ или приносить пользу, или веселить, или соединять и пріятное, и полезное жизни.

И далѣе указываетъ на разныя мнѣнія, которыя раздѣляютъ въ этомъ отношеніи Римлянъ:

Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
Celsi praetereunt austera poëmata Rhamnes.

„Центуріи старѣйшихъ преслѣдуютъ лишенное пользы; а гордые всадники пренебрегаютъ важными поэмами".

Вотъ споръ древняго Рима съ новымъ, молодымъ, Греческимъ!

1) Interdum speciosa locis, morataque recte
Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte,
Valdiùs oblectat populum meliùsque moratur,
Quàm versus inopes rerum, nugaeque canorae.

Какъ же тонкій Горацій рѣшитъ этотъ споръ? Разумѣется, онъ согласитъ оба мнѣнія и соединитъ сладкое съ полезнымъ, потомучто Римлянинъ иной красоты не постигаетъ:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo[1]).

Вотъ откуда и какими мѣстными причинами объясняется это правило о нравственной цѣли поэзіи, которое первоначально принадлежитъ Горацію и изъ его піитики перешло во всѣ западные курсы по подражанію. Мы видимъ, какъ это правило могло родиться въ Римѣ. Желая убѣдить своихъ суровыхъ согражданъ въ необходимости поэзіи, Горацій вездѣ старается внушить имъ, что она полезна.

Militiae quanquam piger et malus, *utilis urbi*,

говоритъ онъ о поэтѣ въ 1-й эпистолѣ 2 книги. Въ посланіи къ Пизонамъ разсказывая Исторію поэзіи, онъ мѣтитъ прямо на ея нравственное назначеніе: Орфей и Амфіонъ образовывали дикарей; поэзія была нѣкогда мудростью, научала отдѣлять общественное отъ частнаго, святое отъ нечистаго, строила города, давала законы; въ лицѣ Гомера и Тиртея подвигала воиновъ къ доблести; произносила пророчества, указывала на путь жизни; снискивала милость царей; была услажденіемъ трудовъ: такъ нечего же стыдиться тебѣ лиры, прибавляетъ тонкій Горацій Пизону, мѣтя въ лицѣ его на аристократію Римскую, которая, какъ видно, не вся походила на Мецената:

ne forté pudori
Sit tibi Musa lyrae solers, et cantor Apollo.

Описывая обязанность поэта, Горацій какъ будто соединяетъ съ нею обязанность гражданина.

„Кто узналъ свой долгъ передъ отечествомъ и друзьями; какою любовью должно любить родителя, брата и гостя; въ чемъ дѣло сенатора, дѣло судіи, дѣло вождя, посланнаго на войну, тотъ, конечно, всякому лицу съумѣетъ воздать приличное. Ученому подражателю я

1) Тотъ собралъ всѣ голоса въ свою пользу, кто соединилъ полезное съ сладкимъ, увеселяя и вмѣстѣ назидая читателя.

прикажу смотрѣть на образецъ жизни и нравовъ и оттуда снимать живыя рѣчи[1])".

Ни одинъ изъ поэтовъ Римскихъ не вникалъ такъ глубоко, какъ Горацій, въ отношенія, въ какихъ находилась поэзія къ Римскому обществу. Она принадлежала малому, избранному кругу высшаго сословія. Такъ какъ верховная власть покровительствовала ей, то всѣмъ хотѣлось въ поэты по призыву моды: свѣтскіе льстецы употребляли во зло эту слабость аристократовъ. „Иной и не смыслитъ, а рѣшается писать стихи. И отъ чего же не быть ему поэтомъ? Онъ свободный, рода не рабскаго, можетъ платить цензъ всадника и человѣкъ безпорочный". Какъ ѣдко этими словами преслѣдуетъ Горацій Римское невѣжество, которое свои общественныя выгоды признавало за права на поэтическій талантъ! Какъ виденъ въ этихъ словахъ духъ Римскаго общества и какъ замѣтенъ глубокомысленный свѣтскій наблюдатель въ Горацiѣ! Изъ сего-то общественнаго униженія онъ хотѣлъ возвысить то искусство, которому самъ вмѣстѣ съ другомъ своимъ Виргиліемъ приносилъ чистыя жертвы. Онъ противодѣйствовалъ толпѣ дурныхъ поэтовъ и льстецовъ, которые унижали поэзію до ремесла; боролся съ корыстнымъ духомъ Римлянъ, не хотѣвшихъ признать необходимости поэзіи въ обществѣ, и указывалъ имъ на нравственное и полезное ея назначеніе. Вотъ, по моему мнѣнію, цѣль этой эпистолы частная, современная, показывающая ея отношеніе къ жизни Римской.

Такъ Горацій соединилъ въ своей теоріи Греческія начала съ національнымъ направленіемъ, — и какъ оправдался глубокомысленный взглядъ критика, извлекшаго мѣстную теорію поэзіи изъ національной склонности своихъ соотечественниковъ! Заключивъ совершенство поэзіи въ соединеніи пріятнаго съ полезнымъ, онъ въ пророческомъ духѣ восклицаетъ:

---

1) Qui didicit patriae quid debeat, et quid amicis;
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes;
Quod sit Conscripti, quod judicis officium; quae
Partes in bellum missi ducis: ille profectò
Reddere personae scit convenientia cuique.
Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem, et vivas hinc ducere voces.

Hic meret aera liber Sosiis: hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat aevum.

„Такая книга принесетъ денегъ Созіямъ; она переплыветъ море и обѣщаетъ долгій вѣкъ извѣстному писателю“. Какъ сбылось на Римской поэзіи пророчество Горація! Самое высшее произведеніе Латинской музы, по единогласному признанію всѣхъ критиковъ, не Георгики ли Виргилія, въ которыхъ цѣль художественная тѣсно слилась съ цѣлью практическою, и вещественная мысль *дѣльнаго* Рима украсилась всею прелестью и роскошью заемнаго искусства! — Вѣка оправдали слово Горація, который, какъ рѣдкій критикъ, имѣлъ право сказать о себѣ:

....Ergo fungar vice cotis, acutum
Reddere quae ferrum valet....

И такъ вотъ результаты, извлекаемые нами изъ теоріи Горація:

1) Теорія Горація есть въ существѣ своемъ теорія Аристотеля, примѣненная къ мѣстности Римской.

2) Теорія Горація касается преимущественно драмы и служитъ къ сильнѣйшему подтвержденію мысли, что вся теорія поэзіи у древнихъ ограничивалась теоріею драмы.

3) Условія изящнаго, по Горацію: единство и простота. Послѣднее имѣло мѣстное отношеніе къ Римской поэзіи, которая отличалась сложностію стихій.

4) Ученіе о нравственной цѣли поэзіи принадлежитъ Горацію и объясняется изъ практическаго стремленія Римскаго народа.

III.

Эпизодъ о Лонгинѣ, служащій переходомъ къ новому міру.

Прежде чѣмъ покинемъ древній міръ, мы должны обратить вниманіе на одно замѣчательное сочиненіе, которое хотя по заглавію

своему и не относится прямо къ теоріи поэзіи, а скорѣе къ эстетикѣ вообще[1]), но по содержанію критическому, по множеству примѣненій къ нашему искусству, непремѣнно должно войти въ сію Исторію.

Сочиненіе Лонгина *о Высокомъ* (περὶ ὕψους)[2]), относящееся къ III вѣку Христіанской эры, вопервыхъ, представляетъ замѣчательный подвигъ относительно къ тому времени, когда оно явилось, къ эпохѣ совершеннаго упадка искусствъ, чему были нравственныя причины; вовторыхъ, имѣетъ важное всемірное значеніе въ Исторіи нашего предмета, ибо, какъ я думаю, по духу своему составляетъ переходъ отъ древней теоріи къ новой.

Ни отечество, ни годъ рожденія *Кассія Лонгина*[3]) неизвѣстны. Мы знаемъ, что онъ былъ ученикомъ знаменитаго неоплатоника Аммонія Саккоса, учителя Оригена и Плотина. Но ни Аммоній, ни Плотинъ, товарищъ Лонгина, не хотѣли признать его философомъ, а относили къ сословію риторовъ. Изъ труда Лонгина видно, что онъ изучалъ всѣхъ Греческихъ писателей, но особенно Платона, Гомера и Демосѳена, и что этотъ превосходный риторъ одаренъ былъ такимъ тонкимъ вкусомъ и такъ развилъ его наблюденіемъ, что едва ли не заслуживаетъ имени перваго критика древности, т. е. изъ числа тѣхъ писателей въ семъ родѣ, кои дошли до насъ. Извѣстно, что Лонгинъ преподавалъ краснорѣчіе въ Аѳинахъ и былъ призванъ къ Зенобіи, царицѣ Пальмиры, при дворѣ которой былъ министромъ. Во время осады Пальмиры Императоромъ Авреліаномъ Лонгинъ совѣтовалъ ца-

---

1) Вотъ почему я не говорю здѣсь ничего ни о сочиненіи неоплатоника Плотина: περὶ τοῦ καλοῦ (о прекрасномъ), ни о сочиненіи Прокла: περὶ ἑνώσεως καὶ κάλλους (о единствѣ и красотѣ), потому что въ этихъ сочиненіяхъ трактуется прекрасное метафизически, безъ всякаго примѣненія къ искусствамъ, и особенно къ поэзіи.

2) Dionisius Longinus de sublimitate ex recensione Zachariae Pearcii. Animadversiones interpretum excerpsit, suas et novam versionem adjecit Sam. Fr. Nathan. Morus, Philos. Professor Lips.—Lipsiae. 1768.

3) Въ прежнихъ изданіяхъ, равно какъ и въ томъ, которымъ я пользовался, Лонгинъ носитъ имя Діонисія; но Шёль говоритъ, что подробнѣйшее изслѣдованіе обѣихъ важнѣйшихъ рукописей этого сочиненія, находящихся въ Ватиканской и въ Парижской библіотекахъ, показало, что авторъ онаго названъ Діонисіемъ или Лонгиномъ (Διονυσίου ἢ Λογγίνου). Такъ какъ сей Діонисій не извѣстенъ, то и приписали его Кассію Лонгину.

рицѣ не сдавать города и за это, по взятію онаго, осужденъ былъ на казнь, которую перенесъ великодушно, въ 273 году. Нравственная высокость духа, которою упитано его сочиненіе, отразилась и на его жизни.

Изъ всѣхъ древнихъ писателей о нашемъ предметѣ, какіе дошли до насъ, Лонгинъ первый открываетъ намъ новую сторону въ изящномъ — *высокое*, и примѣняетъ это воззрѣніе къ произведеніямъ древней литературы. Древніе, оставившіе намъ теорію изящнаго, не говорятъ о высокомъ. Платонъ видѣлъ изящное въ божественномъ и какъ будто предчувствовалъ высокое Лонгина, но не именовалъ его; Аристотель смотрѣлъ на красоту со стороны внѣшней и полагалъ ее въ единомъ, цѣломъ и полномъ; Горацій — въ единомъ и простомъ и присоединялъ къ этому выразительное (dulcia sunto). Лонгинъ открываетъ, наконецъ, совершенно новую сторону въ красотѣ — высокое, болѣе родственное нашему Христіанскому духу [1]).

Лагарпъ слишкомъ строго судилъ о Лонгинѣ. Онъ говоритъ, что Аѳинскій риторъ полагалъ высокое въ одномъ только стилѣ. Это несправедливо: какъ риторъ, онъ примѣнялъ свою теорію высокаго болѣе къ стилю, какъ и всѣ древніе критики, у которыхъ слогъ менѣе отдѣлялся отъ мысли, чѣмъ въ наше время; но мы увидимъ, что онъ глубже наблюдалъ его, нежели какъ думаетъ Лагарпъ. Будучи воспитанъ на языческихъ образцахъ, Лонгинъ постигъ высокость Богодухновеннаго изреченія Моисея: „И рече Богъ: — да будетъ свѣтъ — и бысть,“ — и совершенно новую сторону открылъ даже въ языческихъ писателяхъ, сторону высокой мысли.

Время, въ которое онъ развилъ свою теорію, нисколько не благопріятствовало вкусу. Онъ самъ весьма сильно жалуется на господствующіе пороки, изъ которыхъ первымъ ставитъ *надутость* (στόμφος), какъ недостатокъ совершенно противоположный высокому. Эту надутость онъ прекрасно сравниваетъ съ опухлостью тѣла, страдающаго

---

1) Слѣдуетъ замѣтить, что до Лонгина писалъ о высокомъ Риторъ Цецилій, о которомъ упоминаетъ Лонгинъ въ началѣ своего сочиненія. Но онъ не доволенъ трактатомъ Цецилія, потомучто не показаны въ немъ источники высокаго, хотя и видно стараніе опредѣлить оное.

отъ водяной: надутое слово, какъ опухлое тѣло, свидѣтельствуютъ о внутренней пустотѣ: „ничего нѣтъ суше, какъ человѣкъ въ водяной“ (οὐδὲν ξηρότερον ὑδρωπικοῦ). — Этотъ порокъ сопровождается жеманствомъ, приторностью выраженія, которая есть первый признакъ малодушія и неблагородства (ταπεινὸν γὰρ ἐξ ὅλου καὶ μικρόψυχον, καὶ τῷ ὄντι κακὸν ἀγεννέστατον), и излишествомъ украшеній, раждающимъ холодъ. Всѣ же эти недостатки проистекаютъ отъ одной главной причины: отъ стремленія къ новымъ выисканнымъ мыслямъ, которое одолѣваетъ писателей вѣка; — а корень всему злу еще глубже: онъ заключается въ нравственномъ упадкѣ духа. — Въ такое-то время безвкусія и униженія Лонгинъ теоріею высокаго старался подкрѣпить упадавшую Словесность.

Авторъ не предлагаетъ намъ яснаго опредѣленія высокаго, заключеннаго въ немногихъ словахъ; но описываетъ его по признакамъ внутреннимъ и по дѣйствіямъ, которыя оно производитъ на насъ. Теоретикъ, основывающій свою теорію на опытныхъ наблюденіяхъ, рѣдко старается заключить предметъ, имъ изучаемый, въ границы тѣснаго опредѣленія, потому что онъ слишкомъ преданъ изученію всѣхъ тонкихъ оттѣнковъ и частностей, которые боится утратить въ своемъ опредѣленіи. Таковъ Лонгинъ.

Такъ указываетъ онъ на признаки высокаго:

„Высокое имѣетъ необозримое могущество надъ душою; оно сильнѣе всякаго слушателя... Является въ рѣчи внезапно и разрушаетъ весь порядокъ какъ молнія, знаменуя тѣмъ великую силу оратора [1]).“

„Главный признакъ истинно высокаго: чѣмъ долѣе на него смотришь, тѣмъ душа твоя болѣе и болѣе съ нимъ роднится и не можетъ уже въ себѣ искоренить его; память о немъ несокрушима и вѣчна. То почитай изящно и истинно высокимъ, что всегда и для всѣхъ высоко [2]).“

---

1) Гл. I. ταῦτα δέ, δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα, παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται. . . . ὕψος δέ που καιρίως ἐξενεχθὲν τά τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησεν, καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν.

2) Гл. VII. Τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δέ, μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἡ κατεξανάστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσεξάλειπτος. Ὅλως δὲ καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινά, τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν.

Пять источниковъ полагаетъ Лонгинъ для высокаго; первый — величіе помысловъ, второй — сила и восторгъ чувства: эти два источника заключаются въ нашей природѣ; Лонгинъ называетъ ихъ самородными (αὐθιγενεῖς). Прочіе три суть искусственные: 1) образованіе фигуръ, 2) выраженіе благородное, 3) сочиненіе рѣчи. — Въ числѣ этихъ источниковъ высокаго, какъ видимъ, величіе мысли занимаетъ первое мѣсто. Высокая мысль и высокое чувство могутъ быть, по мнѣнію Лонгина, выражены не однимъ словомъ, но и молчаніемъ.

Высокое возноситъ человѣка къ божественному и указываетъ ему на божественное его происхожденіе:

„Природа присудила человѣку не быть животнымъ низкимъ и неблагороднымъ, но, вводя въ жизнь и въ цѣлый міръ какъ бы въ нѣкую великую славу, поставила насъ зрителями всѣхъ дѣлъ и набожными *соревнователями ея созданій*[1]) и природила душамъ нашимъ необоримую любовь ко всему высокому и, какъ мы сами, божественному. Потому-то, созерцанію и мышленію человѣка не довлѣетъ и весь міръ, но помыслы его часто переходятъ за границы вселенной. И если кто, кругомъ себя окинувъ жизнь, увидитъ, *какъ все высокое возносится передъ нимъ надъ прекраснымъ*, тотъ мгновенно познаетъ, для чего мы родились. Вотъ отъ чего, по внушенію самой природы, мы не удивляемся малымъ потокамъ, хотя они и свѣтлы и полезны, но изумляемся Нилу, Истру, Рейну и еще болѣе Океану. Не свѣтильникъ, возженный нами, хотя и въ чистотѣ хранящій пламя, но огни небесные, хотя и часто омрачаемые, поражаютъ умъ нашъ, или еще болѣе кратеръ Этны, изъ глубины котораго извергаются водопады камней, скалъ и потоки огня[2])“...

---

1) Такъ Лонгинъ называетъ художника соревнователемъ природѣ.

2) Гл. 35. ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς ἔκρινε, τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ', ὡς εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν, εἰς τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατάς τινας τῶν ὅλων αὐτῆς ἐσομένους καὶ φιλοτιμωτάτους ἀγωνιστάς, εὐθὺς ἄμαχον ἔρωτα ἐνέφυσεν ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου, καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιωτέρου. Διόπερ τῇ θεωρίᾳ καὶ διανοίᾳ τῆς ἀνθρωπίνης ἐπιβολῆς οὐδ' ὁ σύμπας κόσμος ἀρκεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὅρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαι· καὶ εἴ τις περιβλέψαιτο ἐν κύκλῳ τὸν βίον, ὡς πλέον ἔχει τὸ περιττὸν καὶ μέγα τοῦ καλοῦ, ταχέως εἴσεται, πρὸς ἃ γεγόναμεν. Ἔνθεν φυσικῶς

Изъ приведенныхъ нами мѣстъ мы ясно можемъ видѣть, что Лонгинъ чувствовалъ высокое и чувствомъ полагалъ его во всемъ томъ, что подвигаетъ въ насъ безконечность духа, что выноситъ мысль нашу за предѣлы міра. Ясно, что Лонгинъ не въ однихъ словахъ, не въ одномъ стилѣ, какъ приписываетъ ему Лагарпъ, заключалъ высокое.

Сіе-то воззрѣніе, совершенно новое для древняго міра, Лонгинъ примѣнилъ къ словесности Греческой и искалъ въ Гомерѣ, Платонѣ и Демосѳенѣ высокаго мысли, которое предчувствовалъ духомъ. Доказательство тому, что онъ глубокомысленно изучилъ творенія всѣхъ этихъ писателей, мы видимъ въ превосходныхъ эпизодическихъ разсужденіяхъ, которыми усѣяно все его сочиненіе, и въ образцовыхъ примѣрахъ, приводимыхъ авторомъ и отличающихся всею утонченностію вкуса. Изъ вставочныхъ размышленій я укажу на сравненіе Иліады съ Одиссеей[1]), на параллель Демосѳена съ Цицерономъ (Гл. 12) и на глубокое изслѣдованіе о фигурахъ и тропахъ (Гл. 16 — 28)[2]). Нельзя не замѣтить также, что примѣры, которые выбираетъ Лонгинъ въ своемъ сочиненіи изъ писателей языческихъ, всѣ отличаются особенною возвышенностію мысли, и я прибавлю, что они не столько

πως ἀγόμενοι, μὰ Δι'', οὐ τὰ μικρὰ ῥεῖθρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διαυγῆ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νεῖλον καὶ Ἴστρον, ἢ Ρῆνον, πολὺ δ' ἔτι μᾶλλον τὸν Ὠκεανόν· οὐδέ γε τὸ ὑφ' ἡμῶν τουτὶ φλογίον ἀνακαιόμενον, ἐπεὶ καθαρὸν σώζει τὸ φέγγος, ἐκπληττόμεθα τῶν οὐρανίων μᾶλλον, καίτοι πολλάκις ἐπισκοτουμένων· οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτνης κρατήρων ἀξιοθαυμαστότερον νομίζομεν, ἧς αἱ ἀναχοαὶ πέτρους τε ἐκ βυθοῦ καὶ ὅλους ὄχθους ἀναφέρουσι, καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γένους ἐκείνου καὶ αὐτοῦ μόνου προχέουσι πυρός.

1) Лонгинъ полагалъ, что Иліада сочинена Гомеромъ въ эпоху мужества и силы, Одиссея же — въ старости. Онъ сравниваетъ послѣднюю съ заходящимъ солнцемъ, которое, хотя утратило теплоту, но не утратило величія. Въ Одиссеѣ находитъ Лонгинъ говорливость — порокъ, котораго, по его мнѣнію, не избѣгаютъ въ старости даже геніальные писатели. (Гл. IX.)

2) Наши риторы вносятъ по прежнему тропы и фигуры въ свои риторики и оставляютъ всю теорію украшенія въ прежнемъ схоластическомъ видѣ, которая совершенно не соотвѣтствуетъ требованіямъ современнымъ и остается безполезною. Этотъ предметъ надлежало бы изслѣдовать въ историческомъ отношеніи, а для сей цѣли — разобрать критически то, что Цицеронъ, Квинтиліанъ и Лонгинъ оставили намъ объ этомъ предметѣ. Здѣсь не мѣсто вдаваться мнѣ въ большія подробности. Надѣюсь предложить мои мысли объ этомъ въ особомъ разсужденіи.

во вкусѣ древнемъ, сколько въ нашемъ — романтическомъ. Такъ, самые тропы допускаетъ Лонгинъ тогда, когда въ нихъ видимъ проблескъ великихъ мыслей, даже не смотря на то, что тропы, имъ предлагаемые, сами по себѣ кажутся преувеличены, особенно, если вспомнимъ пластическую опредѣлительность и простоту Грековъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчателенъ примѣръ изъ Ксенофонта, приведенный Лонгиномъ: это описаніе человѣческаго тѣла (Гл. 32). Ему нравится, что Ксенофонтъ сравниваетъ голову человѣка съ крѣпостью, въ которой ведетъ перешеекъ — выя; ему нравится, когда онъ говоритъ, что боги съ умысломъ окружили кипящее сердце мягкими, безкровными легкими, чтобы смирять его бурныя движенія. Кровь есть пища плоти; каналы ея проведены по тѣлу, какъ по садамъ, съ цѣлію питанія и наполняются изъ сердца — всегдашняго хранилища крови. При концѣ жизни узы души разрываются какъ корабельныя верви, и она отходитъ свободная. — Что нравится Лонгину въ этихъ метафорахъ, довольно выисканныхъ и противныхъ простому вкусу древности[1])? — Однѣ мысли, которыя въ нихъ содержатся, напр. въ Иліадѣ ничто такъ не поражаетъ Лонгина, какъ описаніе величія боговъ въ сраженіяхъ, шествіе Нептуна по морю или страхъ Плутона, чтобы Нептунъ, потрясая землю, не сокрушилъ сводовъ ада и не открылъ смертнымъ и богамъ тайнъ его подземнаго дома.

Сихъ-то мыслей, болѣе близкихъ нашему духу, нашему Христіанскому стремленію, ищетъ Лонгинъ въ писателяхъ языческихъ и открываетъ въ нихъ сторону совершенно новую и намъ родную. Онъ рѣшительно утверждаетъ, что если Гомеръ, Софоклъ, Платонъ и Демосѳенъ берутъ верхъ надъ прочими писателями, то конечно, не отсутствіемъ ошибокъ, а присутствіемъ въ нихъ высокаго. Если совершенство полагать въ маломъ числѣ погрѣшностей, то Гомеръ уступитъ Аполлонію Родосскому, Софоклъ — Трагику Іону, Платонъ — Лисію, Демосѳенъ — Гипериду; но за то, они берутъ рѣшительное превосходство внезапными искрами высокаго, которыхъ нѣтъ у ихъ соперниковъ

1) Нельзя не замѣтить чего-то восточнаго въ этихъ метафорахъ Ксенофонта. Критики находятъ въ этомъ писателѣ вліяніе востока.

въ искусствѣ. Какимъ нибудь однимъ возвышеннымъ чуднымъ порывомъ они покрываютъ все недостаточное, а если бы кто захотѣлъ собрать во едино всѣ погрѣшности Гомера, Демосѳена и Платона, то какою бы малою и ничтожною частію показались онѣ въ сравненіи съ прекраснымъ [1])! Отсутствіе ошибокъ только удаляетъ хулу; высокое же сверхъ того и производитъ изумленіе [2]). Потому богоподобные писатели, пренебрегая точностію, имѣютъ въ виду одно великое. Таково назначеніе самой природы человѣческой.

Великое и высокое болѣе—въ природѣ; точное и совершенное—въ искусствѣ. Чуждаться пороковъ есть дѣло искусства; быть высокимъ — дѣло природы. Въ произведеніи искусства мы плѣняемся рачительностію исполненія; въ дѣлахъ природы — величіемъ. Слово (λόγος) есть даръ природы въ человѣкѣ. Взирая на статую, мы любуемся искусственнымъ сходствомъ ея съ человѣкомъ; но въ словѣ, какъ дарѣ природы, мы хотимъ болѣе, нежели человѣческаго [3]). Отсюда понятно, какимъ образомъ Лонгинъ могъ постигнуть высокое въ Богодухновенномъ изреченіи Моисея: *Да будетъ свѣтъ — и бысть!* [4]): онъ искалъ въ словѣ человѣческомъ божественнаго.

Ясно, что Лонгинъ предчувствовалъ другую сторону изящнаго, которая недоступна была матеріальной чувственности древнихъ, это изящное въ духѣ и мысли, которое называемъ мы высокимъ и которое открылось намъ яснѣе въ Христіанскомъ мірѣ. Извѣстно, что секта Неоплатониковъ, не смотря на свое враждебное отношеніе къ Христіанству, занималась его ученіемъ и заимствовала изъ него нѣ-

---

1) Ὡς ἐκείνων τῶν ἀνδρῶν ἕκαστος ἅπαντα τὰ σφάλματα ἑνὶ ἐξωνεῖται πολλάκις ὕψει καὶ κατορθώματι, καὶ τὸ κυριώτατον, ὥς, εἴ τις ἐκλέξας τὰ Ὁμήρου, τὰ Δημοσθένους, τὰ Πλάτωνος, ὅσοι δὴ μέγιστοι, παραπτώματα πάντα ὁμόσε συναθροίσειεν, ἐλάχιστον ἄν τι, μᾶλλον δ' οὐδὲ πολλοστημόριον ἂν εὑρεθείη τῶν ἐκείνοις τοῖς ἥρωσι πάντῃ κατορθουμένων. (Гл. 36).

2) καὶ τὸ μὲν ἄπταιστον οὐ ψέγεται, τὸ μέγα δὲ καὶ θαυμάζεται.

3) . . . ἐπὶ μὲν τέχνης θαυμάζεται τὸ ἀκριβέστατον, ἐπὶ δὲ τῶν φυσικῶν ἔργων τὸ μέγεθος· φύσει δὲ λογικὸν ὁ ἄνθρωπος· κ'ἀπὶ μὲν ἀνδριάντων ζητεῖται τὸ ὅμοιον ἀνθρώπῳ, ἐπὶ δὲ λόγου τὸ ὑπεραῖρον, ὡς ἔφην, τὰ ἀνθρώπινα (Гл. 36).

4) ταύτῃ καὶ ὁ τῶν Ἰουδαίων θεσμοθέτης, οὐχ ὁ τυχὼν ἀνήρ, ἐπειδὴ τὴν τοῦ θείου δύναμιν κατὰ τὴν ἀξίαν ἐξεχώρησε, κ'ἀξέφηνεν, εὐθὺς ἐν τῇ εἰσβολῇ γράψας τῶν νόμων. Εἶπεν ὁ Θεός, φησὶ· τί; Γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο· γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο. (Гл. 9).

которыя мысли. Лонгинъ не былъ Христіаниномъ, какъ можно заключить по выраженію его о Моисеѣ (οὐχ ὁ τυχὼν ἀνήρ, человѣкъ не случайный)[1]), иные хотѣли напротивъ основать на этомъ выраженіи, что Лонгинъ былъ Христіанинъ, но, конечно, въ такомъ случаѣ онъ выразился бы о Моисеѣ съ бо́льшимъ уваженіемъ. Но какъ неоплатоникъ, онъ могъ имѣть понятіе о Христіанствѣ; къ тому же, должно замѣтить, что Лонгинъ, не смотря на то, что былъ ученикомъ Аммонія Саккаса, умѣлъ себя предохранить отъ заблужденій его секты[2]). Нравственнымъ характеромъ своимъ онъ былъ гораздо выше Плотина. Неудовольствія Неоплатониковъ противъ Лонгина и самое слово о Моисеѣ, которое не прилично-бъ было Христіанину, но приноситъ честь язычнику, показываютъ, что онъ духомъ не столько былъ чуждъ ученія Христіанскаго, какъ прочіе послѣдователи секты. Литературныя мнѣнія свои онъ соединялъ съ нравственными и, не находя высокаго въ искусствѣ современномъ, приписывалъ это отсутствію высокости въ духѣ и порабощенію онаго еще болѣе, нежели состоянію политическому. Корысть и сластолюбіе, по его мнѣнію, подчинили себѣ всю жизнь человѣческую[3]). Отъ освобожденія духа онъ ожидалъ возможности высокаго и съ этою цѣлію обратилъ взоръ назадъ, на великолѣпныя произведенія древняго слова, еще привлекавшія вниманіе человѣчества, чтобы хотя въ нихъ указать на то величіе духа, котораго не было въ современной словесности, и посредствомъ литературы дѣйствовать и на нравственное состояніе общества. Цѣль благородная! Но ошибка Лонгина, увлеченнаго красотою древнихъ образцовъ, состояла въ томъ, что онъ ожидалъ обновленія отъ міра языческаго и черезъ него. Сіе *высокое*, сія *красота духа*, которую глубоко провидѣлъ Лонгинъ, могла явиться только въ духовномъ,

---

1) Переводчикъ Латинскій передаетъ такъ: non contemnendus или non spernendus scriptor.

2) Schoell. Histoire de la Littérature Grecque. T. IV, page 330. Disciple d'Ammonius Saccas, il appartient aux Néo-Platoniciens, mais il sut se préserver de leurs erreurs.

3) Гл. 44. Ἡ γὰρ φιλοχρηματία, πρὸς ἣν ἅπαντες ἀπλήστως ἤδη νοσοῦμεν, καὶ ἡ φιληδονία δουλαγωγοῦσι, μᾶλλον δέ, ὡς ἂν εἴποί τις, καταβυθίζουσιν αὐτάνδρους ἤδη τοὺς βίους.

Христіанскомъ мірѣ; но тѣмъ не менѣе книга его, какъ прозрѣніе въ будущее, бросившее отсвѣтъ и на весь міръ древній, останется навсегда памятникомъ славнаго усилія и поражаетъ насъ тою же внезапностію и тѣмъ же продолжительнымъ изумленіемъ, какими Лонгинъ описалъ *Высокое*[1]).

Вотъ положеніе наше о Лонгинѣ: *Сочиненіе Лонгина о Высокомъ, открывая намъ новую сторону изящнаго въ древней поэзіи, образуетъ переходъ отъ теоріи древней, основанной на подражаніи природѣ, къ теоріи новой, основанной на дѣятельности духа.*

---

1) Нельзя не пожалѣть, что до насъ не дошелъ трактатъ Лонгина *о страстяхъ*, который обѣщаетъ онъ въ заключеніи своего сочиненія и въ которомъ онъ изслѣдовалъ высокое относительно къ чувству.

В. ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ НОВОЙ ЕВРОПѢ.

I.

Общее обозрѣніе.

Переходя къ новому міру, мы начнемъ изслѣдованіе наше съ общаго обозрѣнія хода теоріи поэзіи въ Христіанской Европѣ.

Міръ новый во всемъ своемъ умственномъ развитіи представляетъ намъ съ перваго взгляда гораздо бо́льшую сложность стихій, нежели міръ древній, — и это естественно, потому что онъ заключаетъ въ себѣ, кромѣ собственныхъ своихъ, стихіи, наслѣдованныя отъ древняго міра. Сей общій характеръ ново-европейскаго образованія еще болѣе, нежели гдѣ нибудь, отражается въ Исторіи поэзіи и ея теоріи. Двойственность стихій рождаетъ непремѣнно борьбу ихъ между собою. Вотъ почему первый признакъ, который поражаетъ насъ въ Исторіи Словесности новыхъ народовъ, есть борьба начала древняго съ началомъ новымъ. Еще въ Римѣ мы замѣтили двойство стихій, ибо Римское образованіе совершалось подъ вліяніемъ Греческаго. Но въ новомъ мірѣ оно еще поразительнѣе.

Въ этомъ и причина, почему у новыхъ народовъ мы находимъ два періода поэзіи: *первый* дикій, оригинальный, самородный, и *второй* классическій, подъ вліяніемъ образцевъ древности. Поэзія Скандинаво-Германская на сѣверо-востокѣ, Гаэлическихъ Бардовъ на сѣверо-западѣ и Провансальская на югѣ составляютъ вступительный, самородный періодъ, чуждый посторонняго вліянія. Въ Италіи, какъ сокровищницѣ древняго міра, начинается періодъ классическій и изъ нея переходитъ повсюду. Покамѣстъ древніе образцы, благо-

творно дѣйствуя на развитіе вкуса, не стѣсняютъ новаго духа и новой жизни, поэзія развивается самобытно; но потомъ древняя стихія осиливаетъ новую, стѣсняются духъ и жизнь поэзіи и становится потребнымъ освобожденіе.

Раскроемъ эту мысль относительно къ развитію теоріи поэзіи. Древніе, кромѣ образцовъ своихъ, завѣщали новымъ готовую теорію Аристотеля въ строгихъ догматахъ, сильно дѣйствующихъ на умъ. Такимъ образомъ, Европа въ началѣ своего поэтическаго поприща уже имѣла теорію, но чужую, извлеченную изъ чужаго опыта. Сія теорія, по своему догматическому характеру, непремѣнно должна была рано или поздно разыграть свою роль въ новой Европѣ, особенно тогда, когда творческій духъ обезсилѣлъ. Такъ и сдѣлалось.

Сія древняя теорія очень рано стала извѣстна въ Европѣ средняго вѣка. Арабы познакомили новыхъ Европейцевъ съ Греческимъ философомъ. Комментарій ко всѣмъ сочиненіямъ Аристотеля, написанный Арабомъ Аверроэсомъ, былъ общею книгою ученыхъ средняго вѣка. Извѣстно, что Фридрихъ I, Король Сициліи, способствовалъ къ размноженію книгъ Аристотеля въ переводѣ и комментаріевъ на оныя, которые, по его заказу, переводимы были на Латинскій языкъ. Изъ сочиненій Данта и Петрарки видно, что Піитики Аристотеля и Горація были имъ извѣстны. При Аріостѣ начались уже сильныя пренія между послѣдователями Платона и Аристотеля и стали заниматься разрѣшеніемъ нѣкоторыхъ теоретическихъ вопросовъ. Но высшія произведенія геніевъ Италіи развились безъ всякаго вліянія древней теоріи. Дантъ, Петрарка въ своихъ произведеніяхъ на Италіянскомъ языкѣ и Аріостъ совершенно свободны отъ всякой стѣснительной власти науки. Въ нихъ видно глубокое изученіе древнихъ поэтовъ, которое образовало ихъ вкусъ и изящное выраженіе, но нисколько не стѣснило ни духа, ни жизни. Въ XVI вѣкѣ начинается уже вліяніе теоріи древней болѣе стѣснительное. Тассъ есть первый сего представитель; онъ не только поэтъ, но и теоретикъ. Онъ вводитъ теорію древнихъ, преимущественно Аристотеля, въ Италію и примѣняетъ ее къ эпопеѣ. Освобожденный Іерусалимъ есть уже плодъ не одного независимаго генія: нѣтъ, въ немъ видимъ слѣды глубокомысленнаго, эклек-

тическаго изученія всѣхъ образцевъ, ему предшествовавшихъ, и теоріи древней, которая была заранѣе готова. Но духъ новый Христіанскій не покорился еще господству древней стихіи и спасъ произведеніе Тасса. XVI вѣкъ представляетъ въ Италіи гармоническое сліяніе стихіи древней съ новою безъ уничтоженія духа, и поэма Тасса служитъ этому счастливымъ выраженіемъ.

Въ другихъ странахъ въ XVI и даже въ началѣ XVII вѣка поэзія развивается также совершенно независимо отъ теоріи. Это свидѣтельствуетъ: въ Англіи — Шекспиръ, въ Испаніи — Сервантесъ и Лопе де Вега въ XVI и Калдеронъ въ XVII вѣкѣ.

Такимъ образомъ, въ новой Европѣ повторилось тоже самое явленіе, какое и въ древней Греціи, то есть, поэзія во всѣхъ родахъ своихъ — Эпосѣ, Лирѣ и Драмѣ — произвела самостоятельно свои образцовые типы, безъ всякаго стѣснительнаго вліянія теоріи, и даже не смотря на то, что сія послѣдняя, наслѣдованная отъ древнихъ, существовала.

Но стихія древняя присутствовала, — и борьба была неминуема. Прежде чѣмъ ново-европейское искусство достигло до собственнаго сознанія, до своей теоріи, — оно должно было перенести борьбу съ теоріею древнею и выдержать неправый, пристрастный судъ по ея условнымъ догматамъ. Это могло послѣдовать тогда только, когда духъ творческій началъ изсякать. Италія первая совершила примѣненіе древней теоріи къ своимъ образцамъ. Это случилось въ XVI вѣкѣ, когда готовилась уже побѣда древней стихіи надъ новою. Но въ XVII столѣтіи эта побѣда совершилась: Италія утратила духъ творчества, удалялась болѣе и болѣе въ міръ Латинскій и почти промѣняла свой новый, свѣжій языкъ, сотворенный подвигами Данта, Петрарки, Аріоста и Тасса, на языкъ Латинскій. Число писателей Латинскихъ въ Италіи XVII вѣка превышаетъ число Италіянскихъ, а сіи послѣдніе заклеймены отверженнымъ именемъ seicentisti[1]), пи-

---

1) Seicentisti означаетъ *шестисотенные*, потому что Италіянцы именуютъ вѣка̀ по первымъ двумъ цифрамъ, ихъ изображающимъ, т. е. писатели тысячи шести сотыхъ годовъ.

сателей XVII вѣка, какъ самаго безплоднаго и несчастнаго для Словесности Италіянской.

Въ это роковое время, неблагопріятное для новаго искусства, когда начинался какой-то странный разрывъ между жизнію средней и новой Европы, выступила на поприще Словесности Европеской и начала на немъ первенствовать Франція — страна, не назначенная для искусства. Особенно замѣчательна и странна судьба ея въ Исторіи новой Словесности: находясь въ средоточіи Западной Европы, она имѣла у себя съ самаго начала богатѣйшіе матеріалы и зародыши формъ новой поэзіи. Въ ней раздавались звучныя пѣсни Прованса — эта первая прелюдія лиры Европейской; въ ней была колыбель преданій о чудесномъ вѣкѣ Карла Великаго; она явилась первою начинательницею и главнымъ дѣйствующимъ лицомъ въ важнѣйшемъ эпическомъ событіи вѣка — въ Крестовыхъ походахъ; ея рыцари принесли съ востока безчисленное множество волшебныхъ сказокъ; въ ней начались и драматическія мистеріи—первый зародышъ новѣйшей драмы. Не смотря на такое своенародное богатство матеріаловъ жизни и искусства, Франція ничѣмъ не умѣла воспользоваться и все уступила другимъ странамъ. Италіи отдала она и пѣсни Прованса, и чудесныя преданія о Карлѣ, и воспоминанія Крестовыхъ походовъ, и восточныя сказки, — Испаніи — часть этихъ же преданій и драматическія мистеріи;—а сама, когда выступила на поприще Словесности, отринула все свое минувшее, всѣ отечественныя воспоминанія и, принявши отъ Италіи изученіе древняго міра въ ту самую эпоху, когда Италія ему совершенно покорялась, взялась за этотъ древній міръ, не хотѣла изучать тѣхъ образцовъ, которыми гордились Италія, Испанія и Англія; разсорившись съ среднимъ вѣкомъ, вся устремилась въ древность; ея исторію, миѳологію и самыя произведенія поэзіи признала почти исключительнымъ матеріаломъ для своихъ созданій; образцы древности, не понятые ею, поставила мѣтою своего стремленія и, наконецъ, заранѣе, по теоріи древней, примѣнивъ ее къ своимъ общественнымъ условіямъ, составила для себя непреложный кодексъ, которымъ ограничила свою собственную творческую силу и по которому хотѣла произнести неправый судъ всѣмъ произведеніямъ новаго міра. Не смотря

на свое пристрастное стремленіе къ древности, Франція не понимала надлежащимъ образомъ ни древнихъ образцовъ, ни древней теоріи, и подъ ихъ формами и правилами безъ сознанія выражала свою же собственную національность, отъ чего вся Литература ея представила, и въ практикѣ и въ теоріи, какое-то странное противосмысліе древняго съ новымъ.

Въ XVII вѣкѣ кодексъ французскихъ правилъ уже начерталъ Буало. Въ половинѣ XVIII-го Баттё привелъ теорію къ одному философскому началу, взятому у древнихъ. Позднѣе, Мармонтель и другіе примѣнили ее къ началамъ вкуса, собственно принадлежащаго націи, созданнаго ею. Въ концѣ того же вѣка національный критикъ Лагарпъ, на основаніи началъ Французской теоріи, произнесъ судъ всѣмъ произведеніямъ такъ называемой классической Литературы Франціи — и вопросъ, предстоявшій неизбѣжно, о преимуществѣ древнихъ или Французовъ гордо рѣшилъ въ пользу своего народа. Въ XVII же и особенно XVIII вѣкѣ общежитіе французское, равно и Литература возъимѣли во всѣхъ образованныхъ странахъ рѣшительное вліяніе. Всюду прежнее было отвергнуто; Аристотель, комментованный Французами, и образцы древніе, ими передѣланные, всюду служили мѣриломъ совершенства. Всѣ народы заплатили дань Франціи: въ литературѣ каждаго изъ нихъ непремѣнно отмѣченъ періодъ французскаго классическаго вліянія.

Ложное направленіе состояло въ томъ, что хотѣли по образцамъ и по теоріи древней совершить судъ новому міру съ тою особенною заднею мыслію, чтобы, отвергнувъ все образцовое иныхъ народовъ, подъ видомъ древняго, водворить господство своего національнаго, Французскаго. Вотъ роль, которую древняя теорія разыграла въ новоевропейскомъ мірѣ черезъ Францію.

Противъ насильственнаго нашествія Франціи на всѣ страны Европы протестовала страна, получившая въ даръ отъ Провидѣнія высокое безпристрастіе мысли. Германіи, родинѣ Европейскаго самопознанія, предоставлено было создать матеріалы и начала для новой теоріи искусства вообще и поэзіи. Съ одной стороны, самобытная философія, признавшая въ человѣкѣ врожденную идею изящнаго и осо-

бенную эстетическую дѣятельность духа въ тройственномъ его проявленіи; съ другой, обширное историческое изученіе произведеній поэзіи древняго и новаго міра, основанное на филологіи и критикѣ, привели Германію къ началамъ этой новой теоріи, которою рѣшена окончательно борьба древней стихіи съ новою и равно признаны права и древнихъ и новыхъ народовъ въ поэзіи. Германская поэзія была сама плодомъ этого стремленія.

Въ свою очередь Германія возъимѣла вліяніе почти на всѣ страны Европы и на самую Францію и способствовала всюду къ освобожденію національности. Минута, въ которую мы живемъ, есть продолженіе этого вліянія.

Теоретическая реформація въ Германіи послѣдовала во второй половинѣ XVIII вѣка, въ XIX же перешла и къ другимъ народамъ. И такъ созданіе началъ новой теоріи, соотвѣтственной искусству Христіанскаго міра, теоріи, помирившей двѣ враждебныя стихіи, принадлежитъ только концу XVIII и началу XIX вѣка.

Это общее обозрѣніе хода теоріи поэзіи въ новой Европѣ даетъ намъ въ результатѣ три главныхъ момента, которыми отмѣчается все ея развитіе. *Первый* представляетъ свободное образованіе новой поэзіи во всѣхъ оригинальныхъ образцахъ ея, при существованіи древней теоріи, до конца XVI и начала XVII вѣка; *второй* — стѣснительное вліяніе древней теоріи и образцовъ, дурно понятыхъ во Франціи и въ Англіи, въ послѣдней половинѣ XVII и въ XVIII столѣтіи; *третій* — освобожденіе отъ сего ига и открытіе началъ новой теоріи въ Германіи во второй половинѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣка.

Четыре народа являются главными дѣйствователями во всемъ этомъ развитіи: Италіянцы, Французы, Англичане и Германцы. Эти народы раздѣлили между собою идеальную и реальную области жизни. Французы и Англичане избрали реальную; Италіянцы и Германцы — идеальную. Первые приковывали искусство къ условіямъ общества и къ пользѣ жизни и не могли постичь его самостоятельнаго, безотносительнаго назначенія. Конечно, отъ Шекспира послѣдовало возрожденіе новѣйшей поэзіи; но для того, чтобы понять и объяснить всей

новой Европѣ оригинальнаго ея генія, необходимо было, чтобы другая страна усвоила себѣ Англичанина. Италіянцы и Нѣмцы обняли искусство въ немъ самомъ, безъ всякаго отношенія къ условіямъ внѣшнимъ. Первые творчески, безъ сознанія, возсоздали изящное въ новомъ мірѣ; вторые постигли идею его мыслію. У Италіянцевъ искусство было само себѣ цѣлью, потому что оно было жизнію; Германцы теоретически дошли до той же идеи, которую тѣ исполнили на дѣлѣ. Въ Италіи искусство есть даръ природы; въ Германіи наука его есть тоже, и оно само — плодъ науки. Италіянцы изящнымъ своимъ вкусомъ и красотою формъ имѣли благотворное вліяніе на всѣхъ народовъ Европы въ началѣ поэтическаго поприща сихъ послѣднихъ; Германцы произвели позднѣе такое же вліяніе своею критикою и теоріею.

Согласно плану, нами начертанному, и руководимые воззрѣніемъ, истекающимъ изъ самаго предмета, мы пройдемъ теперь въ подробности развитіе теоріи поэзіи у Италіянцевъ, Французовъ, Англичанъ и Германцевъ и отдадимъ себѣ отчетъ въ тѣхъ важнѣйшихъ сочиненіяхъ, которыя служатъ выраженіемъ теоріи сихъ народовъ.

II.

Теорія поэзіи въ Италіи.

Чтобы видѣть, въ какомъ жалкомъ состояніи находилась теорія поэзіи въ Италіи при Дантѣ, стóитъ только вникнуть въ нѣкоторыя подробности его сочиненія: de Vulgari eloquio, и обратить вниманіе на причины, заставившія его назвать свою безсмертную поэму — комедіею. Въ 4-й главѣ помянутаго сочиненія онъ излагаетъ различіе трехъ стилей: трагическаго — высокаго, комическаго — низкаго и элегическаго — средняго. Виргиліева Энеида была для него трагедіей, потому что вся написана вóзвышеннымъ латинскимъ слогомъ; а его собственная поэма — комедіею, потому что языкъ Италіянскій, простонародный, не былъ способенъ къ выраженію высокихъ предметовъ. Таковы были понятія Гомера Италіи о родахъ поэзіи! —

Петрарка ничего особеннаго намъ не оставилъ о теоріи въ своихъ сочиненіяхъ. Аріостъ, какъ видно изъ его поэмы, отвергалъ всѣ правила, о которыхъ начинали заботиться его современники.

Первую піитику въ Италіи написалъ въ Латинскихъ стихахъ *Маркъ Іеронимъ Вида*, который родился въ Кремонѣ въ 1490 году и умеръ въ 1566-мъ. Папы — Левъ X и Климентъ VII — побуждали его написать стихотворную піитику въ подражаніе Гораціевой, и Вида посвятилъ ее своему воспитаннику Франциску, сыну Франциска I, короля Франціи, въ то самое время, какъ онъ за отца своего находился въ плѣну въ Испаніи. Отчасти не по этому ли отношенію сія Поэма произвела столь многія и весьма раннія подражанія у Французовъ, о чемъ заботились самые короли Франціи, какъ мы увидимъ. Вида въ своей Поэмѣ „Ars poëtica“ обращаетъ вниманіе не столько на правила поэзіи, сколько на воспитаніе поэта, и самъ выражаетъ цѣль свою въ третьемъ стихѣ сначала:

....vatem egregium teneris educere ab annis.

Ложная мысль руководствовала Видою: можно ли заранѣе провидѣть назначеніе человѣка? Поэтъ воспитывается самъ собою и выходитъ тамъ, гдѣ мы не предполагаемъ. Но таково было направленіе вѣка. Много заботъ посвящаетъ Вида первоначальному возрасту своего питомца и первымъ впечатлѣніямъ его юности. Согласно требованіямъ времени, онъ воспитываетъ его исключительно на образцахъ Латинскихъ и Греческихъ: Виргилій и Гомеръ вводятъ юношу въ храмъ музъ. Не такъ ли воспиталась поэзія Франціи? Въ выборѣ предмета Вида оставляетъ полную свободу, но совѣтуетъ прежде сдѣлать маленькій эскизъ въ прозѣ своему сочиненію: замѣчательно, что Буало и Расинъ въ точности исполняли это предписаніе. Извѣстно, что Буало писалъ свои сатиры сначала въ прозѣ, потомъ уже перекладывалъ въ стихи; а Расинъ, написавъ трагедію въ прозѣ, говорилъ, что она уже готова. Что́ касается до теоріи собственно, Вида излагаетъ правила для одной эпопеи и въ заключеніе много разсуждаетъ о стилѣ, подражая Горацію. Сію теорію, какъ она существовала въ Италіи, мы увидимъ полнѣе въ теоріи Тасса, къ которой прямо переходимъ.

Торквато Тассъ (1544—1595), достойный заключитель эпическаго стремленія Италіи и возведшій новый Христіанскій эпосъ на высшую степень достоинства, соединилъ въ себѣ художника съ теоретикомъ. Эпопея была главнымъ родомъ, господствовавшимъ въ Италіи, которой какъ будто суждено было воздѣлать ее во всѣхъ возможныхъ видахъ для новаго міра Европы. Тассъ оставилъ намъ образецъ этой эпопеи въ Освобожденномъ Іерусалимѣ, гдѣ элементъ новый, романтическій, гармонически сочетался съ элементомъ древнимъ, классическимъ, какъ въ храмѣ Св. Петра; Тассъ же, при этомъ образцѣ, передалъ намъ и теорію рода, имъ воздѣланнаго въ Италіи, отдалъ отчетъ въ своемъ произведеніи, соединивъ, такимъ образомъ, творчество съ сознаніемъ. Въ этомъ отношеніи мы могли бы сравнить Тасса съ Софокломъ, который, также возведши драму въ Греціи на высшую степень совершенства, изучалъ ее теоретически.

Теорія Тасса заключается въ его *Разсужденіяхъ о героической Поэмѣ* (Discorsi sul poëma eroico), посвященныхъ Кардиналу Альдобрандини, его покровителю. Эпопея составляетъ главное содержаніе этой теоріи, какъ видно изъ заглавія, но около нея развивается и теорія поэзіи вообще.

Сочиненіе Тасса опять убѣждаетъ насъ въ томъ, что характеръ теоріи во многихъ отношеніяхъ опредѣляется условіями временными и мѣстными. Почему Тассъ преимущественно начерталъ теорію эпопеи? — потому что этотъ родъ господствовалъ въ Италіи. Не таже ли самая причина ограничила теорію Аристотеля драмою? Главныя основанія для своей теоріи Тассъ заимствовалъ у Аристотеля и многое изъ его піитики перенесъ въ свою, но во всемъ съ тою разницею, что всѣ начала примѣнилъ къ эпопеѣ, какъ Аристотель къ трагедіи, и въ заключеніе, также подражая Греческому учителю, только на оборотъ, отдалъ преимущество эпопеѣ передъ трагедіею. Не смотря на то, что Тассъ главными основаніями теоріи пользуется отъ Аристотеля, онъ собираетъ также мнѣнія Платона, Горація и другихъ древнихъ писателей, сравниваетъ ихъ и выбираетъ. При этомъ нельзя не изумиться обширной начитанности Тасса, который, какъ видно изъ труда

его, обнялъ всѣ памятники древней литературы, какіе только въ его время были извѣстны.

Главный характеръ Тасса какъ художника, такъ и теоретика, есть эклектизмъ въ высшей степени. Таковъ долженъ быть поэтъ позднѣйшій, наслѣдующій творцамъ великимъ. Эклектизмъ въ такомъ случаѣ есть лучшее прибѣжище для сохраненія собственной самостоятельности. Вся поэма Тасса всѣми своими частями это свидѣтельствуетъ. Свой главный характеръ, свое господствующее стремленіе самъ Тассъ весьма искренно выразилъ въ сочиненіи, подлежащемъ нашему разбору, слѣдующими словами:

„Изъ всѣхъ дѣйствій человѣческаго разума самое труднѣйшее и достойнѣйшее похвалы есть избраніе, ибо дѣйствія, внезапно совершаемыя нами, могутъ случайно явиться божественными и чудными, но не заслужатъ похвалы въ отношеніи къ зрѣлости, совѣту и мудрости. Избраніе же есть собственность человѣка, которому дано съ самимъ собою совѣщаться; благое же избраніе есть неотъемлемая принадлежность благоразумнаго; тѣмъ славнѣе знаменуется мудрость въ выборѣ, чѣмъ неопредѣленнѣе предметы, подлежащіе избранію [1]).“

Сей эклектизмъ Тасса выражается въ теоріи его съ самаго начала въ томъ способѣ, какимъ онъ излагаетъ свою задачу. Намѣреніе его состоитъ въ томъ, чтобы начертать идеалъ героической поэмы. Идеалъ не можетъ заключаться въ одномъ какомъ нибудь образцѣ, слѣдовательно, идеалъ поэмы не можетъ существовать въ какой нибудь извѣстной поэмѣ, какъ напримѣръ: въ Иліадѣ, Энеидѣ и проч., а можетъ быть извлеченъ только изъ совокупнаго изученія всѣхъ возможныхъ поэмъ, какія существуютъ въ словесномъ мірѣ [2]). Вотъ начало эклек-

1) «Fra tutte le operazioni della nostra umana ragione, niuna è più malagevole, niuna più degna d'esser lodata dell'elezione: perocchè le operazioni fatte all'improvviso possono peravventura come divine e maravigliose essere considerate: ma non meritano lode di maturità e di consiglio e di prudenza: ma l'eleggere è cosa propria dell'uomo che si consigli fra se stesso; e il bene eleggere propriissimo del prudente: tanto maggiore nondimeno si mostra la prudenza del far l'elezione, quanto è minore la certezza delle cose elette». (Disc. sul poëma eroico. Libro secondo).

2) Dovendo dunque io mostrar l'idea dell'eccellentissimo poëma eroico, non debbo proporre un poëma solo, benchè egli fosse più bello degli altri; ma, racco-

тическое Тасса: эти слова суть комментарій ко всей его поэмѣ. Безъ нихъ нельзя объяснить ея происхожденія.

Но прежде чѣмъ опредѣлить видъ, слѣдуетъ опредѣлить родъ; прежде чѣмъ опредѣлить героическую поэму, слѣдуетъ опредѣлить, что̀ есть поэзія? Такимъ образомъ, Тассъ обращается къ общей теоріи поэзіи.

Онъ принимаетъ сначала опредѣленіе древнихъ, что поэзія есть подражаніе посредствомъ словъ; — но чему? — спрашиваетъ Тассъ — и предлагаетъ отвѣтъ Стоиковъ: словесное подражаніе дѣйствіямъ боговъ и людей. Тассъ возстаетъ противъ сего и говоритъ:

„Поэтому Гомеръ не поэтъ, когда описываетъ войну лягушекъ съ мышами, или Виргилій не поэтъ, когда воспѣваетъ намъ пчелъ; и, напротивъ, поэтомъ будетъ Платонъ, когда въ своемъ Тимеѣ разсказываетъ, какъ Зевесъ, созвавъ меньшихъ боговъ, создалъ міръ?“

Отвергнувъ опредѣленіе Стоиковъ, Тассъ предлагаетъ свое: по его мнѣнію, *поэзія есть словесное подражаніе дѣйствіямъ человѣческимъ*, потому что если она и выводитъ боговъ и животныхъ, то не иначе, какъ приписывая имъ человѣческія же дѣйствія. Что̀ же касается до природы съ ея разнообразными явленіями, то все это можетъ служить только побочнымъ украшеніемъ для главной цѣли; главное же въ поэзіи есть человѣкъ и все человѣческое, потомучто оно одно возбуждаетъ въ насъ нравственное участіе и можетъ служить въ назиданіе нашей собственной жизни [1]). Нельзя не согласиться въ томъ, что эта мысль Тасса чрезвычайно глубока и приноситъ честь его теоріи.

Увлеченный мыслію Горація, Тассъ, опредѣливъ поэзію, предлагаетъ вопросъ объ ея цѣли. Весьма замѣчательно, что въ Италіи, еще до теорій Нѣмецкихъ, существовало мнѣніе о томъ, что цѣль поэзіи есть одно прекрасное. Вотъ собственныя слова Тасса:

---

gliendo le bellezze e le perfezioni di ciascuno, insegnarc come egli si possa fare bellissimo e perfettissimo insieme.

1) Laonde io direi piuttosto che la poësia altro non fosse che imitazione delle azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili, e le altre non fossero imitate per se, ma per accidente, o non come parte principale, ma come accessoria.

„Иные требовали отъ поэта, чтобы онъ смотрѣлъ не столько на доброту, сколько на красоту вещей; къ числу такихъ, послѣ Фракасторо, должно отнести Наваджеро, тамъ, гдѣ онъ доказываетъ, что цѣль поэта есть одна идея прекраснаго [1])“.

Изложивъ это мнѣніе, Тассъ готовъ самъ склониться на его сторону:

„Мнѣ не можетъ не нравиться въ нѣкоторомъ отношеніи, чтобы поэтъ имѣлъ въ виду идею красоты [2])“.

Въ другомъ еще мѣстѣ, сравнивая цѣль пользы съ цѣлью наслажденія, такъ выражается Тассъ объ этомъ предметѣ, склоняясь на сторону того же мнѣнія:

„Сличая цѣль наслажденія съ цѣлію пользы, нельзя не признать, что первая благороднѣе второй, потому что мы желаемъ этой цѣли для нея самой и всего другаго для нея же желаемъ. Вотъ почему эта цѣль имѣетъ совершенное сходство съ блаженствомъ, въ которомъ заключается цѣль гражданина; сверхъ того она и дружна съ добродѣтелью, ибо возвышаетъ природу человѣка, какъ читаемъ мы въ Атенеѣ: вотъ почему любящіе наслажденіе бываютъ великодушны и щедры. Но пользы мы ищемъ не для нея самой, а для чего нибудь другаго; здѣсь причина, почему *полезное есть цѣль менѣе благородная, нежели наслажденіе*, и потому менѣе имѣетъ сходства съ тѣмъ, что́ мы называемъ послѣднею цѣлью [3])“.

Это замѣчательное мѣсто ясно намъ показываетъ, что мысль о самосущной цѣли изящнаго въ поэзіи напрасно приписывается у насъ

1) Ma alcuni hanno voluto che il poëta non riguardi tanto alla bontà, quanto alle bellezze delle cose; fra'quali è il Navagero, appresso il Fracastoro, là dove prova che il fine del poëta sia di riguardare nell'idea del bello.

2) . . . a me non può dispiacere in alcun modo che il poeta rimiri nell'idea della bellezza.

3) Paragonandolo all 'utile, è più nobil fine quel del piacere; perciocchè egli è desiderato per sè stesso, e l'altre cose per lui sono desiderate. Laonde in ciò è tanto simile alla felicità, la quale è il fine dell' uomo civile, che niuna cosa si può trovar più somigliante; oltre a ciò è amico della virtù, perchè egli fa magnifica la natura degli uomini, come si legge in Ateneo; onde coloro che amano il piacere, e magnanimi e splendidi sogliono divenire. Ma l'utile non si ricerca per sè stesso, ma per altro; per questa cagione è men nobil fine del piacere, ed ha minor somiglianza con quello che è l'ultimo fine.

однимъ Германцамъ; что она первоначально родилась въ Италіи и должна была тамъ родиться, потому что въ ней искусство было жизнію. Сія мысль теоретически раскрыта Нѣмцами, — это правда; но зачалась она въ Италіи.

Въ Тассѣ видимъ большую наклонность къ этой мысли; но не смотря на то, эклектикъ признаетъ силу мнѣній Платона и Горація (таковы неизбѣжные недостатки эклектизма!). Вникнемъ однако въ способъ, какимъ рѣшаетъ онъ вопросъ о цѣли поэзіи, и мы съ нимъ едва ли не согласимся. Вотъ слова Тасса.

„Если поэтъ, по скольку онъ поэтъ, будетъ имѣть наслажденіе предметомъ, онъ не устранится отъ той цѣли, къ которой долженъ устремлять всѣ свои мысли, какъ стрѣлецъ свои стрѣлы; но по скольку онъ есть гражданинъ и членъ города, или, по крайней мѣрѣ, поскольку искусство его подчинено искусству верховному надъ всѣми, (подъ этимъ Тассъ разумѣетъ управленіе государствомъ) — онъ избираетъ цѣлію благородную пользу. И такъ изъ двухъ цѣлей, предполагаемыхъ поэтомъ, одна собственно принадлежитъ его искусству, другая — искусству высшему; но, взирая на собственную цѣль свою, да остережется онъ перейти въ противное, ибо благородныя наслажденія противны неблагороднымъ [1])“.

Такимъ образомъ, Тассъ отдѣляетъ въ поэтѣ гражданина и его, какъ гражданина, обязываетъ нравственною пользою. Противъ этого могутъ ли быть возраженія?

Для раздѣленія поэзіи на роды онъ заимствуетъ у Аристотеля признакомъ дѣленія одну внѣшнюю форму: или повѣствовательную, или представляющую въ дѣйствіи. — Всю теорію эпопеи Тассъ извлекаетъ изъ теоріи трагедіи и эпопеи Аристотеля, основывая ее на тѣхъ

---

1) Se il poeta dunque in quanto poeta ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli dee dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette; ma in quanto è uomo civile, e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è subordinata a quella che è regina dell 'altre, si propone il giovamento il quale è onesto piuttosto che utile. De' due fini dunque i quali si propone il poeta, l'uno è proprio dell 'arte sua, l'altro dell 'arte superiore: ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perchè gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti.

же началахъ (вѣроятности, величинѣ и единствѣ), и занимается техническимъ, матеріальнымъ составомъ сего рода. Главною цѣлью эпопеи полагаетъ онъ чудесное, противорѣча тѣмъ Аристотелю, который принялъ чудесное стихіею не одной эпопеи, но и трагедіи: мысль о томъ, что чудесное есть особенная принадлежность эпопеи, остается за Тассомъ.

Но главный вопросъ, который предстояло рѣшить Италіянскому теоретику, заключался въ единствѣ дѣйствія. (Я называю этотъ вопросъ главнымъ потому, что онъ имѣлъ современную важность и былъ вопросомъ вѣка). Славное преніе о томъ, чья поэма превосходнѣе: Аріостова или Тассова? — сильно занимало литераторовъ Италіи въ XVI вѣкѣ, и въ теоретическомъ отношеніи этотъ вопросъ переходилъ въ слѣдующій: нужно ли въ поэмѣ единство дѣйствія или нѣтъ? Аріостъ, противникъ теоріи, геній свободный, возвратилъ эпосъ къ его первобытному рапсодическому характеру. Защитники Аріоста были противниками Аристотелева единства. Тассъ намъ описываетъ это преніе литераторовъ Италіи въ XVI вѣкѣ.

„Единство дѣйствія въ наши времена дало поводъ къ различнымъ и длиннымъ преніямъ между тѣми, *che'l furor litterato in guerra mena* (которыхъ гнѣвъ литературный до войны доводитъ). Иные признали это единство необходимымъ; другіе, напротивъ, думали, что множество дѣйствій приличнѣе для героической поэмы, и magno se judice quisque tuetur. Защитники единства ссылаются на власть Аристотеля, на величіе древнихъ Греческихъ и Латинскихъ поэтовъ; у нихъ нѣтъ недостатка въ разумномъ оружіи, но имъ сильно противоборствуютъ: обычай современнаго вѣка, всеобщее согласіе дамъ, кавалеровъ и дворовъ и, наконецъ, опытъ — эта несокрушимая опора истины. Аріостъ пренебрегъ слѣдами древнихъ писателей и правилами Аристотеля, обнялъ въ поэмѣ своей многія дѣйствія, и, не смотря на то, его читаютъ и перечитываютъ всѣ возрасты и полы; знаютъ всѣ народы; онъ нравится всѣмъ; его слава живетъ и все юнѣетъ, и летаетъ по устамъ смертныхъ; — а Триссинъ, который набожно подражалъ поэмамъ Гомера и соблюлъ правила Аристотеля, читаемъ немногими; рѣдко о немъ вспомнятъ; онъ умеръ для свѣта, и едва, едва найдешь его сочиненія въ книжной лавкѣ, да въ кабинетѣ литератора.“

Весьма любопытенъ этотъ споръ о классицизмѣ и романтизмѣ, которымъ, какъ видно, занималась такъ важно Италія XVI вѣка. Этотъ вопросъ, бывшій необходимымъ слѣдствіемъ борьбы древняго міра съ новымъ и позднѣе обнявшій всю литературу прочей Европы, такъ рано предложенъ былъ въ Италіи.

Тассъ былъ на сторонѣ классицизма и жарко отстаивалъ Аристотелево единство. Онъ приводитъ четыре главные довода противниковъ и возражаетъ на нихъ. Первый доводъ состоитъ въ томъ, что романъ (il romanzo: такъ называли тогда Аріостову поэму) есть родъ совершенно отличный отъ эпопеи, который вовсе не былъ извѣстенъ Аристотелю и потому не обязанъ покоряться правиламъ, предписаннымъ для эпопеи. Второй доводъ есть тотъ, что всякій языкъ имѣетъ свои особенныя свойства, что Италіянскій не любитъ единства, а Греческій любитъ. Третій доводъ — употребленіе, которое признало поэму Аріоста образцовою и отвергаетъ единство. — Четвертый: та поэма совершеннѣе, которая болѣе удовлетворяетъ главной цѣли поэзіи — наслажденію; поелику романъ достигаетъ этой цѣли, не соблюдая единства, — слѣдовательно, оно не нужно. — Противъ перваго довода Тассъ возражаетъ тѣмъ, что романъ и эпопея принадлежатъ совершенно къ одному и тому же роду; противъ втораго — тѣмъ, что единство дѣйствія не имѣетъ никакого отношенія къ свойствамъ языка; противъ употребленія — тѣмъ, что оно, входя въ слова и въ предметы поэзіи, не входитъ въ дѣло искусства и красоты, ибо законъ прекраснаго вѣченъ; истинно и существенно прекрасное всегда равно прекрасно; — наконецъ, четвертый доводъ Тассъ опровергаетъ тѣмъ, что въ Аріостѣ нравится намъ не множество запутанныхъ дѣйствій, а другія качества.

Сильно опровергнувъ всѣ доводы своихъ противниковъ, Тассъ утверждаетъ законъ единства неизмѣннымъ и выводитъ его въ заключеніе, a priori, изъ сравненія поэмы съ Божіимъ міромъ, который служитъ поэту прототипомъ для его твореній. Вотъ эти слова, которыя могутъ намъ дать высшее понятіе о теоріи поэзіи въ Италіи, нежели какъ мы предполагаемъ.

„Я считаю это единство и пріятнымъ въ поэмѣ героической, и

возможнымъ къ исполненію: такъ, въ этомъ дивномъ дѣлѣ Божіемъ, которое именуемъ міромъ, мы созерцаемъ небо, усѣянное разнообразными звѣздами; нисходя ниже и ниже, видимъ, что воздухъ населенъ птицами, океанъ — рыбами; на землѣ — столько животныхъ и свирѣпыхъ, и кроткихъ; на землѣ — и ручьи, и источники, и озера, и луга, и поля, и лѣса, и горы, тамъ цвѣты и плоды, здѣсь льды и снѣга, тамъ жилища и нивы, здѣсь пустыни и ужасы, — и, не смотря на то, *міръ*, заключающій съ своемъ лонѣ столько разнообразныхъ, предметовъ, *одинъ*, одна его форма и сущность, одинъ узелъ, связующій всѣ его части разногласнымъ согласіемъ (con discorde concordia): нѣтъ въ немъ недостатка, — и все, что ни есть, служитъ въ немъ къ необходимости или къ украшенію: — подобнымъ образомъ, по моему мнѣнію, и превосходный поэтъ (*который не почему иному именуется божественнымъ, какъ потому, что, въ дѣйствіяхъ своихъ уподобляясь Верховному Художнику, становится причастникомъ Его божественности*) создаетъ поэму, въ которой, какъ въ маломъ мірѣ, тамъ строются войска, готовятся битвы на сушѣ и морѣ, осаждаются города, происходятъ единоборства, турниры, описываются голодъ, жажда, бури, пожары, чудеса; собираются совѣты на небесахъ и въ аду; попеременно видны мятежи, раздоры, заблужденія, волшебства, подвиги жестокости, смѣлости, вѣжливости, великодушія, любви, то счастливые, то несчастные, — и, не смотря на все это разнообразіе предметовъ, поэма должна быть единою, единою ея форма и душа, чтобы всѣ сіи предметы другъ ко другу относились, одинъ отъ другаго зависѣли, чтобы, по отнятіи одной части или по перемѣнѣ мѣста оной, разрушалось самое цѣлое. Если это такъ, то искусство сотворить поэму походило бы на разумъ вселенной, который есть соединеніе противоположностей, какъ разумъ музыки.“

Это мѣсто показываетъ ясно, какъ Тассъ разумѣлъ подражаніе природѣ, и свидѣтельствуетъ, что въ Италіи было уже сильное предчувствіе той идеальной теоріи, которая позднѣе развита въ Германіи.

Общій характеръ теоріи Тасса соотвѣтствуетъ совершенно его поэмѣ и представляетъ такое же гармоническое сліяніе началъ древ-

нихъ съ духомъ жизни новаго міра. Тассъ призналъ начала Аристотелевы: единство и полноту; но видно, что онъ призналъ ихъ не безусловно. Онъ понялъ ихъ умомъ и чувствовалъ въ природѣ и въ искусствѣ. Онъ наслаждался ими въ образцовыхъ произведеніяхъ древности и выводилъ ихъ изъ созерцанія Божія міра. Признавая свободно эти неизмѣнныя начала, онъ признавалъ новую жизнь и новыя формы поэзіи и романтической эпопеѣ далъ права, совершенно равныя съ эпопеею древней, подчинивъ ее однимъ и тѣмъ же законамъ.

Частный характеръ теоріи Тасса состоитъ въ томъ, что она примѣнена исключительно къ одной эпопеѣ, съ видимымъ пристрастіемъ къ этому роду. Но Тассъ ошибся въ томъ, что примѣнилъ *единство драматическаго дѣйствія*, предписанное Аристотелемъ, къ эпопеѣ; онъ не замѣтилъ, что теорія Аристотеля снята съ драмы и къ ней относится. Такъ какъ драма не была еще развита въ то время въ Италіи, то Италіянскій теоретикъ и не могъ постигнуть разницы между *дѣйствіемъ* и *событіемъ*, которыми отличаются драма и эпосъ. Пристрастіе Тасса къ эпопеѣ обнаруживается въ томъ, что онъ отдаетъ ей преимущество передъ трагедіею, доказывая его тѣмъ, что сія послѣдняя, для полнаго дѣйствія, нуждается въ актерахъ; что эпопея — огромнѣе, и потому удовольствіе, доставляемое ею, продолжительнѣе; что трагедія производитъ ужасъ — чувство непріятное. Эти доводы слабы; но пристрастіе Тасса показываетъ намъ, что частный характеръ теоріи поэзіи часто зависитъ отъ современнаго ея состоянія: это видѣли мы въ Греціи, въ Римѣ и видимъ въ Италіи [1]).

---

1) Я не касаюсь теоріи Испанцевъ и Португальцевъ, потомучто она мнѣ неизвѣстна, по причинѣ отсутствія источниковъ. Конечно, ихъ теорія была въ маломъ соприкосновеніи съ общею Европейскою; но не менѣе того любопытно бъ было знать, какъ относилась она къ самой поэзіи, которая развилась въ Испаніи съ такою свободою и въ такихъ оригинальныхъ формахъ. Въ этомъ отношеніи не могу здѣсь не привести свидѣтельства Лессинга о теоріи Испанцевъ, Лессинга, который началъ славное поприще преобразователя Германской поэзіи изученіемъ всего того, что̀ сдѣлали всѣ народы въ критикѣ и теоріи поэзіи. Во 2-й части своей Драматургіи (Т. 25, стран. 127) онъ упоминаетъ о Дидакти-

III.

Теорія поэзіи во Франціи.

Тассъ былъ въ Италіи послѣднимъ поэтомъ, въ которомъ не умеръ еще духъ новой жизни. Древняя стихія осилила, вѣрно, потому, что новый духъ истощился. Италія XVII вѣка является снова Латинскою. Возстановленіе отжившаго свидѣтельствуетъ всегда о недостаткѣ жизни современной, а гдѣ нѣтъ жизни, тамъ нѣтъ и красоты. Кромѣ того, возстановляемая древность принимаетъ всегда невольно отпечатокъ вѣка окружающаго и потому искажается противосмысліемъ, а гдѣ противосмысліе, тамъ и подавно красоты быть не можетъ. Въ это время выступаетъ на сцену литература Франціи и становится жер-

---

ческой поэмѣ Лопе де Веги (1562 — 1635), имѣющей предметомъ: *Искусство писать новыя комедіи*, приводитъ изъ нея отрывокъ и говоритъ слѣдующее: «Такъ какъ Лопе де Вега видѣлъ, что не возможно со славою работать для своихъ современниковъ по правиламъ и образцамъ древнихъ, то онъ старался положить по крайней мѣрѣ границы для этой неправильности: это была цѣль его поэмы. Онъ думалъ: какой бы дикій и варварскій вкусъ ни имѣла его нація, но, не смотря на то, онъ долженъ имѣть свои основанія, и потому лучше хотя по этимъ основаніямъ дѣйствовать съ постояннымъ однообразіемъ, нежели не слѣдовать никакимъ. Піэсы, не наблюдающія классическихъ правилъ, могутъ все таки соблюдать какія нибудь правила и должны стремиться къ этому, если желаютъ нравиться. Сіи-то правила, заимствованныя изъ простаго національнаго вкуса, хотѣлъ онъ утвердить; соединеніе важнаго и смѣшнаго было однимъ изъ первыхъ.» — Далѣе Лессингъ приводитъ отрывокъ изъ поэмы Лопе, въ которомъ замѣчательна особенно мысль о смѣшеніи трагической стихіи съ комическою и способъ оправданія этого смѣшенія. «Правда, говоритъ Лопе, что трагическое въ смѣшеніи съ комическимъ, Сенека съ Теренціемъ, производитъ что-то въ родѣ Минотавра Пазифаи; но это разнообразіе важнаго и смѣшнаго много доставляетъ наслажденія: добрый примѣръ подаетъ намъ сама природа, которая такимъ разнообразіемъ достигаетъ красоты.»

Buen exemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad riene belleza.

Изъ этого свидѣтельства Лессинга видно, что въ Испаніи была таже борьба древнихъ правилъ и образцовъ съ свободнымъ духомъ новой національной поэзіи и что поэты, не смотря на свое ученое и классическое образованіе, должны были уступать стремленію народному и потребностямъ жизни современной.

твою этого современнаго направленія и представительницею въ Европѣ. Къ ея теоріи мы теперь обращаемся.

Ни одинъ изъ народовъ въ Европѣ не имѣлъ такой ранней теоріи, какъ Французы. Прежде чѣмъ предались они творческому стремленію, — какъ будто съ умысломъ позаботились о томъ, чтобы создать для себя кодексъ правилъ и по нимъ дѣйствовать. Причина этому не заключается ли въ особенномъ дидактическомъ направленіи, которымъ рано ознаменовалась ихъ литература. Еще до Буало la Fresnaie Vauquelin, по именному повелѣнію короля Французскаго Генриха III, написалъ поэму: l'Art Poëtique, которой Буало подражалъ во многихъ мѣстахъ своего сочиненія[1]). Самая поэма Буало современна золотому вѣку Французской словесности.

1) Буало.

Nicolas Boileau Despréaux (1636 — 1711), авторъ кодекса Французской поэзіи, былъ учителемъ и другомъ Расина, оракуломъ критики и совѣтникомъ всѣхъ литераторовъ своего времени и самого Людовика XIV. Французы не иначе называютъ его, какъ *поэтомъ здраваго смысла* (le poëte du bon sens: странная похвала поэту!) и *законодателемъ* Французскаго Парнасса. Вліяніе его Art Poëtique на всю Французскую поэзію было такъ огромно, что рѣшительно не возможно объяснить ея характера, не вникнувши въ сущность и во всѣ подробности этого сочиненія. Оно есть необходимый ключъ и комментарій ко всѣмъ произведеніямъ классической поэзіи Франціи[2]). Стихи этого Алкорана литературнаго были пословицами критики въ

---

1) Oeuvres de Boileau Despréaux, redigées par M. de Saint-Marc. Tome 2. 1772. Amsterdam, p. 262.

2) M-r Brossette, другъ Буало и первый издатель его сочиненій, говоритъ въ предисловіи къ этой поэмѣ: «C'est à M. Despréaux principalement que la France est redevable de cette justesse et de cette solidité qui se font remarquer dans les ouvrages de nos bons Ecrivains. Ce sont ses premières productions qui ont le plus contribué à bannir l'affectation, et le mauvais goût. Mais c'étoit peu pour lui d'avoir corrigé les Poëtes par sa Critique, s'il ne les avoit encore instruits par ses préceptes. C'est dans cette vue qu'il résolut de composer un Art Poëtique.»

XVIII и даже XIX вѣкѣ у всѣхъ народовъ. L'Art Poëtique входило до того въ эстетическое воспитаніе Французское, что профессоры Словесныхъ наукъ во Франціи вмѣняли въ обязанность юношамъ учить его наизусть, какъ уложеніе истиннаго вкуса[1]). Хотя это сочиненіе для насъ особенно потеряло уже всю свою цѣнность, но оно необходимо должно быть разсмотрѣно въ Исторіи нашей науки, потому что рѣдкая теорія, даже Аристотелева, имѣла такое могущественное вліяніе на всѣ новѣйшія литературы и даже на нашу отечественную.

Въ каждой изъ теорій, нами изслѣдованныхъ, мы видѣли нѣкоторыя современныя отношенія къ искусству или жизни и часть теоріи должны были объяснять отсюда; но, не смотря на то, для каждой нѣкоторыя общія начала служили внутреннимъ основаніемъ. — Кодескъ Буало, напротивъ, объясняется весь изъ мѣстныхъ условій народа и времени и носитъ на себѣ неизгладимую печать Французскаго характера и общества Франціи XVII вѣка. Общихъ началъ поэзіи и прекраснаго онъ вовсе не касается. О подражаніи, какъ началѣ искусства, говоритъ мимоходомъ и доводитъ его до странной крайности[2]).

Нѣтъ, для того, чтобы объяснить Кодексъ Буало, не нужно восходить къ общимъ началамъ теоріи; надобно, по моему мнѣнію, обратить вниманіе на три предмета, совершенно посторонніе, а именно: во 1-хъ) на умственный характеръ Французовъ, во 2-хъ) на состояніе литературной учености того вѣка и въ 3-хъ) на взаимныя отношенія литературы и общества. Всѣ сіи частныя условія совокупно отражаются въ сочиненіи Буало и опредѣляютъ его характеръ.

---

1) Баттё такъ выражается объ этомъ: Il nous suffit de dire aux jeunes gens qu'ils doivent non seulement le lire, mais l'apprendre par coeur comme le code, la règle, et le modèle du bon goût.

2) Кому неизвѣстны эти стихи, которыми Буало начинаетъ теорію трагедіи?

Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Замѣчательно, что этими же стихами могъ бы быть начатъ и кодексъ современной Французской поэзіи! Сія послѣдняя не есть ли слѣдствіе дурно истолкованной теоріи подражанія природѣ?

Коренная черта Французской націи въ умственномъ отношеніи есть господство холоднаго разума надъ фантазіею. Умственная способность ихъ есть способность, анализирующая предметы: это *разумъ*[1]), который болѣе *разнимаетъ*, нежели совокупляетъ; изслѣдуетъ части, а не цѣлое. Сія способность является и въ остроуміи, которое опредѣляютъ умѣньемъ чувствовать различіе въ предметахъ. Въ этомъ отношеніи Французы составляютъ яркую противоположность съ Германцами, которые получили въ удѣлъ синтетическую дѣятельность мысли — *умъ:* она обнаруживается въ глубокомысліи Нѣмецкомъ, которое, дѣйствуя противоположно остроумію, старается все привести къ единству[2]). Философія обоихъ народовъ свидѣтельствуетъ различіе ихъ умственнаго направленія. Философія Кондильяка была превосходнымъ анализомъ; въ философіи Германской, во всѣхъ ея видахъ, всегда господствовалъ синтезъ.

Умъ аналитическій бываетъ враждебенъ фантазіи; синтетическій, напротивъ, ей благопріятствуетъ. Вотъ почему умозрительныя теоріи Нѣмцевъ такъ тѣсно граничатъ съ ихъ поэтическими мечтаніями. Французы, кажется мнѣ, вовсе не способны предаться безотчетной фантазіи, которая не признаетъ узды разума[3]). Въ поэзіи Французской весьма рано обнаружилось аллегорическое и дидактическое направленіе и свидѣтельствовало господство разума надъ фантазіей. Французъ не понимаетъ поэтическаго образа безъ скрытнаго значенія, безъ особеннаго смысла. Еще въ XIV вѣкѣ словесность Франціи изо-

---

1) Въ нашемъ языкѣ, который заключаетъ въ себѣ много словъ философскаго значенія по ихъ производству и обнаруживаетъ начала оригинальной народной мыслительности, слова: *умъ* и *разумъ*, (если производить ихъ отъ *емлю* и *разнимаю*), будутъ соотвѣтствовать синтетическому и аналитическому дѣйствію нашей мыслящей способности.

2) Нѣмцы сами такимъ образомъ отличаютъ остроуміе (Scharfsinn) отъ глубокомыслія (Tiefsinn). Первое ищетъ различій, второе сходствъ; первое приводитъ къ раздробленію, второе — къ единству. Жанъ Поль въ своей эстетикѣ предлагаетъ это различіе.

3) Мнѣ укажутъ на современное состояніе Французской поэзіи — и я на него же укажу тѣмъ, которые бы мнѣ возразили. Современное направленіе есть вліяніе иноземное, преимущественно Германское, но въ немъ-то и обнаруживаютъ Французы свою неспособность къ отвлеченной фантазіи, къ ея самозабвенію. Викторъ Гюго есть лучшее тому доказательство.

биловала аллегорическими поэмами, которыхъ главнымъ представителемъ можетъ служить холодный Романъ Розы (Roman de la Rose). Искони Французы враждовали съ фантазіею другихъ народовъ и только теперь подчинились нѣсколько ея вліянію, отказавшись отъ своей односторонности. Аллегорическому и дидактическому направленію противодѣйствовало комическое. Одна только поэзія возможна для холоднаго разума: это насмѣшка, сатира. Мольеръ и Вольтеръ — вотъ ихъ національное достояніе.

Поэтъ, который изложилъ національный кодексъ Французской поэзіи, принятый свободно и единогласно всѣмъ народомъ, разумѣется, долженъ былъ отгадать ту способность, которая господствовала въ поэтической дѣятельности его націи. Буало ни слова не говоритъ о фантазіи; признавши въ поэтѣ тайное призваніе неба, онъ полагаетъ главными способностями, дѣйствующими въ поэзіи, *разумъ* и *здравый смыслъ* (la Raison et le Bon sens). Кто не помнитъ этихъ стиховъ, которые находятся въ числѣ первыхъ догматовъ, предписанныхъ Буало?

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le *Bon sens* s'accorde avec la Rime...
(П. 1. ст. 27,8).

Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits
Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.
(П. 1. ст. 37,8).

. . . . . Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillans l'éclatante folie.
Tout doit tendre au *Bon sens*.
(П. 1. ст. 43,45).

Даже и отъ пѣсни, внушаемой упоеніемъ — врагомъ разсудка, Буало прежде всего требуетъ здраваго смысла:

Il faut même en chansons du bon sens et de l'art.

Идеалъ критика для него есть олицетворенный разумъ. Такъ въ поэзіи, по кодексу Буало, долженъ господствовать одинъ здравый

смыслъ, и фантазія охлаждена разсудкомъ. Вотъ почему Франція своему законодателю дала титулъ поэта здраваго смысла. Изъ стиха противъ Италіи мы видимъ, что Буало преслѣдуетъ владычество фантазіи у другихъ народовъ. Чудесное въ эпопеѣ, которое относится къ области фантазіи, Буало позволяетъ только подъ видомъ аллегоріи, а не иначе[1]), и защищаетъ сію послѣднюю противъ тѣхъ, которые на нее нападали[2]). Онъ возстаетъ противъ фантастическаго чудеснаго, заимствованнаго изъ преданій нашей Религіи, и за это порицаетъ Тасса и намекаетъ, можетъ быть, на Мильтона, котораго поэма могла уже быть ему извѣстна[3]). Господство здраваго смысла положило печать охлажденія фантазіи на всѣхъ произведеніяхъ такъ называемой классической литературы какъ во Франціи, такъ и во всѣхъ странахъ Европы. Мы сами еще помнимъ это стѣснительное вліяніе и въ нашей Словесности. — И такъ мы видѣли, какъ одно изъ главныхъ основаній сочиненія Буало — господство здраваго смысла — объясняется изъ умственнаго характера націи.

---

1) П. 3. Ст. 165. Chaque Vertu devient une Divinité:
Minerve est la Prudence, et Venus la Beauté.
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'est Jupiter armé pour effrayer la Terre.
Un Orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.

2) П. 3. Ст. 227. Bientôt ils défendront de peindre la Prudence:
De donner à Themis ni bandeau, ni balance,
De figurer aux yeux la Guerre au front d'airain:
Ou le Temps qui s'enfuit une horloge à la main:
Et partout des discours, comme une idolatrie,
Dans leur faux zèle, iront chasser l'Allégorie.

3) L'Art Poëtique Буало вышло въ 1674 году. Знаменитый контрактъ Мильтона съ типографщикомъ Самуиломъ Симонсомъ о продажѣ рукописи Потеряннаго Рая за пять фунтовъ стерлинговъ относится къ 1667 году. (Essai sur la littérature Anglaise, par Chateaubriand. 1836. Paris. Tome 2, page 103). Въ этихъ нападкахъ на поэтовъ, употребляющихъ чудесное изъ Христіанскаго міра, можетъ быть, есть намекъ и на Мильтона, который мало былъ извѣстенъ въ то время во Франціи:

Et quel objet enfin à présenter aux yeux,
Que le Diable toujours hurlant contre les Cieux,
Qui de votre Héros veut rabaisser la gloire,
Et souvent avec Dieu balance la victoire?

Обратимъ теперь вниманіе на состояніе литературы въ ученомъ отношеніи. Мы уже сказали о томъ, что Франція выступила на поприще литературы въ то время, когда древняя стихія стала самовластно господствовать надъ новою. Въ XV и XVI вѣкахъ Франція занималась уже дѣятельно древнею филологіею. Плоды этихъ занятій видны въ ея произведеніяхъ XVI вѣка. Жодель и Ронсаръ, первые драматическіе поэты Франціи, слѣдуютъ Греческимъ образцамъ. Ими же воспитываются и первые трагики: Корнель и особенно Расинъ, который въ юности, какъ извѣстно, училъ наизусть отрывки изъ Греческихъ писателей. Но отъ чего же во Франціи это пристрастіе ко всему древнему достигло такой крайности, что Французы отвергли въ поэзіи всѣ матеріалы, всю жизнь новой Европы и ограничили міръ идеальный одною древностію? И въ Италіи поэты съ дѣтства изучали древнихъ, не смотря на то, духъ новый и новая жизнь сохранялись въ поэзіи, и муза Италіи жила въ мірѣ преданій новой Европы. Отъ чего же не такъ было во Франціи? Двѣ причины этому по моему мнѣнію. Первая — причина общественная: въ XVII вѣкѣ среднія времена уже миновались, и Франція при Людовикѣ XIV начинала совершенно новую общественную жизнь и создавала новыя формы этой жизни какъ для себя, такъ и для всей Европы. Дворъ Людовика XIV былъ средоточіемъ преобразованія, которое черезъ Францію должно было совершиться во всей Европѣ. Отсюда объясняется намъ отчужденіе Франціи отъ средняго вѣка, отъ своей національности, разрывъ ея со всѣмъ своимъ минувшимъ. Въ немъ она видѣла что-то грубое, что-то варварское и потому не могла искать поэтическихъ очарованій. Но прошедшее есть необходимость для поэзіи. Отвергнувъ свое, она неизбѣжно должна была обратиться къ древности, которую въ то время кстати изучила. Ея Миѳологію, Исторію, Поэзію, Франція сдѣлала почти исключительнымъ матеріаломъ для своихъ собственныхъ созданій; но, разумѣется, эта древность была не истинная, не настоящая: въ ея формахъ, подъ ея именами, Франція выражала свою собственную, современную жизнь. Древность только прикрывала собою стихіи новой жизни двора Людовика XIV. Это отчужденіе отъ средняго вѣка и пристрастіе къ древнимъ началось еще при Людовикѣ

XIII, но окончательно утвердилось при его наслѣдникѣ. Замѣчательно, что при Францискѣ I еще представлялись мистеріи, остатокъ средняго вѣка, но при Людовикѣ XIII[1]) онѣ были уничтожены и уступили мѣсто Греческой трагедіи.

Вторая причина, не столько сильная, какъ первая, была, какъ я полагаю, религіозная. Ею только можно объяснить отчужденіе Французовъ отъ преданій Христіанскаго міра въ поэзіи и попытку замѣнить этотъ необходимый матеріалъ миѳологіею древнихъ. Іезуиты начали уже производить сильное вліяніе во Франціи; обладая сокровищемъ учености, они много руководствовали народнымъ воспитаніемъ. Извѣстно, въ какихъ строгихъ религіозныхъ правилахъ былъ воспитанъ Расинъ. Іезуиты могли внушать, что употребленіе Христіанскихъ преданій въ поэзіи есть святотатство, и въ замѣнъ этого предлагали поэтамъ древнюю миѳологію. Такое ученіе согласовалось и съ общимъ стремленіемъ Франціи, которая, вступая въ раздоръ со всѣмъ своимъ минувшимъ, рада была духовному предлогу, чтобы удалить отъ себя поэтическія преданія своей религіи, тѣсно связанныя съ преданіями средняго вѣка.

Изъ этихъ двухъ причинъ объясняется другая важная черта въ сочиненіи Буало: отчужденіе отъ средняго вѣка, отъ всѣхъ его историческихъ и религіозныхъ преданій и привязанность къ миѳологіи и исторіи древней. Смотря съ показанной точки зрѣнія, мы поймемъ теперь значеніе слѣдующихъ стиховъ въ его поэмѣ (П. III, ст. 237—244):

La Fable offre à l'esprit mille agrémens divers.
Là tous les noms heureux semblent nés pour les Vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Héléne, Ménélas, Paris, Hector, Enée.
O le plaisant projet d'un Poëte ignorant,
Qui de tant de Héros va choisir Childebrand[2])!

---

1) Въ 1598 году Парламентъ запретилъ представлять священныя мистеріи. Histoire du Théatre Français. T. III, pag. 242.

2) Это — намекъ на одну современную поэму: Les Sarrazins chassés de France, которой авторъ, de Sainte Garde, выбралъ героемъ Хильдебранта.

D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un Poëme entier, ou burlesque ou barbare.

Въ этихъ стихахъ выражается споръ стихіи древней съ новою! Какъ восхищается Буало двумя строками древнихъ именъ, которыя онъ съ умысломъ подобралъ и которыя такъ сладко звучатъ его уху! А въ имени Childebrand онъ преслѣдуетъ средній вѣкъ, котораго не могла уже терпѣть Франція, облеченная въ новыя формы своей общественной жизни!

Гоненія Буало противъ чудеснаго Христіанскаго [1]), противъ Астарота, Вельзевула, Люцифера, и защищеніе миѳологіи языческой проистекаютъ частію изъ тойже причины; но здѣсь, кромѣ того, высказывается и причина религіозная, какъ мы можемъ это видѣть въ слѣдующихъ стихахъ:

(П. III. ст. 199—204). De la foi d'un Chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés,
Que pénitence à faire, et tourmens mérités:
Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la Fable.

(П. III. ст. 233—236). Laissons les s'applaudir de leur pieuse erreur:
Mais pour nous, bannissons une vaine terreur
Et fabuleux Chrétiens, n'allons point dans nos songes,
Du Dieu de vérité, faire un Dieu de mensonges.

---

1) См. примѣч. на стран. 100 и стихи Буало:
Mettent à chaque pas le lecteur en Enfer:
N'offrent rien qu 'Astaroth, Belzebuth, Lucifer.

Перейдемъ къ современнымъ отношеніямъ, какія были между обществомъ и литературою, и объяснимъ себѣ третью важную черту въ сочиненіи Буало. Вся литература Франціи въ то время сосредоточилась около двора и подверглась условнымъ формамъ придворнаго общежитія. Вкусъ двора былъ вкусомъ законодательнымъ. Почти всѣ лучшіе писатели занимали при немъ мѣста: Буало и Расинъ были исторіографами Людовика XIV. Литература была дѣломъ государственнымъ, однимъ изъ занятій перваго Министра Франціи и Европы, Кардинала Ришельё [1]). Это можно особенно видѣть въ любопытныхъ обстоятельствахъ, какія сопровождали появленіе Корнелева Цида. Кардиналъ Ришельё настоялъ на томъ, чтобы члены Академіи произнесли судъ этой трагедіи, и, „не смотря на то, что у него на рукахъ были всѣ дѣла Королевства, а въ головѣ всѣ дѣла Европы, онъ самъ, вмѣстѣ съ Академіею, занимался составленіемъ критическаго приговора Корнелю [2])“.

Вліяніе придворнаго вкуса, утонченнаго до манерности, оказывается на многихъ правилахъ Буало. Онъ требуетъ отъ Идилліи, чтобы она, при всей простотѣ своей, была élégante (слово, еще не созданное въ нашемъ языкѣ); отъ ужаса и состраданія — двухъ трагическихъ стихій, — чтобъ онѣ были сладки и пріятны. Une élégante Idylle, une douce terreur, une pitié charmante — все это отзывается утонченностію придворной жизни Людовика XIV. Самыя правила объ единствѣ мѣста и времени, которыя принадлежатъ не Аристотелю, а Французамъ, и которыя такъ стѣсняли геній Корнеля и такъ строго и догматически выражены у Буало [3]), едвали не объясняются условіями

1) Замѣчательны эти слова Фонтенеля: «Le Ministère du Cardinal de Richelieu enfanta donc en même tems, les Corneille, les Rotrou, les Mairet etc.».

2) Histoire du Théatre François. Tome V. Paris. 1765. «Ainsi furent mis au jour, après environ cinq mois de travail, *Les sentimens de l'Académie Françoise sur le Cid.* Sans que pendant ce tems-là, le Cardinal Richelieu qui avoit toutes les affaires du Royaume sur les bras, et toutes celles de l'Europe dans la tête, se lassât de ce dessein, et relâchât rien de ses soins pour cet Ouvrage.»

3) Qu 'en un Lieu, qu'en un Jour, un seul Fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le Théatre rempli.

Замѣчательно, что предшественникъ Буало La Fresnaie Vauquelin, утверждая неизмѣннымъ правиломъ единство времени, ни слова не говоритъ объ единствѣ мѣста и дѣйствія.

придворной мѣстности, потомучто піэсы часто представлялись при дворѣ?

Но это вліяніе придворнаго общежитія ни на чемъ такъ не оказалось, какъ на слогѣ, потому что при дворѣ образовался избранный стиль классической поэзіи Франціи. Буало самъ о томъ свидѣтельствуетъ, разсказывая Исторію Французскаго языка[1]). Вопросъ о словахъ высокихъ и низкихъ обращалъ вниманіе самого Людовика XIV. Сентъ-Бёвъ въ своемъ сочиненіи: Critiques et portraits Littéraires, передаетъ много любопытныхъ анекдотовъ о томъ, какъ занимались въ то время словами, какъ напр. Людовикъ XIV нападалъ на выраженіе: rebrousser chemin, всѣ придворные и Расинъ ему вторили, но Буало защищалъ оное; какъ Расинъ и Буало переписывались о томъ, есть ли въ Гомерѣ низкія слова[2]); какъ Буало радовался тому, что успѣлъ вмѣсто парика употребить выраженіе: sous mes faux cheveux blonds, и съ какимъ торжествомъ писалъ къ Расину, что онъ въ одной Одѣ осмѣлится посредствомъ перифраза упомянуть о томъ бѣломъ перѣ, которое носитъ король на своей шляпѣ!

Отсюда объясняется изобиліе правилъ о слогѣ въ поэмѣ Буало. Вся половина первой пѣсни посвящена этому предмету. Поэзія у него не иначе называется, какъ l'Art des vers. Какъ строго предупре-

---

1) Le Parnasse parla le langage des Hales.
La licence à rimer alors n'eut plus de frein.
Apollon travesti devint un Tabarin.
Cette contagion infecta les Provinces,
Du Clerc et du Bourgeois passa jusques aux Princes.
Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs,
Et jusqu' à Dassouci, tout trouva des Lecteurs.
Mais de ce stile enfin la Cour désabusée,
Dédaigna de ces Vers l'extravagance aisée;
Distingua le naïf du plat et du bouffon,
Et laissa la Province admirer le Typhon.

2) Critiques et portraits littéraires par Sainte-Beuve. Paris. 1832. Boileau. Перро укорялъ Гомера въ употребленіи словъ низкихъ; Буало возсталъ противъ него. Расинъ нашелъ въ Діонисіи Галикарнасскомъ мнѣніе, что Гомеръ употреблялъ низкія слова. Онъ писалъ объ этомъ къ Буало и совѣтовалъ ему не говорить, что оселъ на Греческомъ языкѣ есть слово очень благородное, а сказать только, что оно не низко. Г-жа Дасье, переводя въ Иліадѣ извѣстное сравненіе Аякса съ осломъ, употребила выраженіе: l'animal patient et robuste.

ждаетъ онъ писателя противъ словъ низкихъ[1])! Какъ заботится о гармоніи стиховъ! Какъ искусно выражается онъ объ этой условной трудности во Французской поэзіи, о роковомъ hiatus, который въ другихъ языкахъ, болѣе гармоническихъ, напр. въ Италіянскомъ, напротивъ считается украшеніемъ!

Gardez qu 'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

До того простираетъ Буало свою заботливость о звучности стиха, что самую мысль ставитъ ниже звука, форму — выше идеи.

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.

Въ этихъ двухъ стихахъ заключается разгадка одной характеристической черты Французской литературы, этой безконечной стилистики, которая поглотила почти всю ея критику. Ни одинъ народъ столько не заботился о словахъ въ литературѣ, не показывалъ такой разборчивости и щекотливости въ выраженіи, какъ Французы: въ этомъ отражались условныя формы ихъ общежитія. Буало, совѣтникъ Людовика XIV въ дѣлѣ стиля, былъ первымъ родоначальникомъ этого многочисленнаго племени Французскихъ стилистовъ, которыхъ послѣднимъ важнѣйшимъ представителемъ былъ Лагарпъ. Это племя имѣло свои вѣтви и во всѣхъ литературахъ.

И такъ, вотъ три главныя черты, составляющія характеръ кодекса Буало, а съ нимъ вмѣстѣ и классической поэзіи Франціи: 1) господство здраваго смысла надъ фантазіей, смысла, который необходимъ всюду, но не составляетъ сущности искусства, и правила котораго суть только отрицательныя; 2) отчужденіе отъ новаго міра и пристрастіе къ древнимъ, убивающее жизнь новую, и 3) стилистика или критика стиля въ утонченныхъ и большею частію условныхъ подробностяхъ. Мы видѣли, какъ сіи три главныя черты въ кодексѣ Буало,

1) Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.
Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse.

который нельзя назвать теоріею, объясняются мѣстными условіями литературнаго развитія во Франціи.

2) *Карлъ Баттё.*

Если уложеніе Буало мы не назовемъ теоріею, по отсутствію всякаго начала, а кодексомъ мѣстныхъ условныхъ правилъ, то увидимъ, что и во Франціи сбывается тотъ же законъ, который мы вначалѣ утвердили, т. е., что собственная теорія началась тогда, когда образцы поэзіи во всѣхъ родахъ были готовы, ибо теорія Карла Баттё явилась во 2-й половинѣ XVIII вѣка[1]).

Если Французы въ искусствѣ приняли древность за образецъ и употребили ее какъ матеріалъ и какъ форму для проявленія себя, то они должны были такимъ же образомъ поступить и въ теоріи. Они приняли теорію древнихъ, но не поняли ея и исказили собственными ложными понятіями объ искусствѣ. Ихъ теорія соотвѣтствуетъ ихъ поэзіи: потому, при разборѣ оной, слѣдуетъ отличать то, что собственно принадлежитъ древнимъ, отъ того, что прибавлено Французами. Съ этой точки зрѣнія мы разсмотримъ курсъ Баттё, который представляетъ намъ теорію древнихъ во Французскомъ примѣненіи.

Въ нашей литературѣ вошло въ обычай говорить о Баттё не иначе, какъ тономъ насмѣшки. Его имя упоминается всегда во множественномъ числѣ, съ именемъ Лагарпа. Потому, можетъ быть, страннымъ покажется, что я рѣшился говорить о Баттё ученымъ образомъ, безъ обычнаго тона пренебреженія. Но наша ненависть, какъ и любовь, бываетъ часто по подражанію. Никто у насъ критическимъ образомъ не разобралъ ни Баттё, ни Лагарпа: прежде мы вѣрили имъ

---

1) Карлъ Баттё родился въ 1713 году, умеръ въ 1780, въ одномъ году съ Кондильякомъ. Онъ былъ каноникомъ въ Реймсѣ, членомъ Французской Академіи и профессоромъ риторики въ Королевскомъ Коллегіумѣ въ Парижѣ. Въ 1746 году въ Парижѣ вышло его сочиненіе: Les beaux arts réduits à un même principe; отъ 1747 до 1750 другое: Cours de belles lettres, ou principes de la littérature; въ 1771: les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Boileau avec traductions et remarques.

безусловно; теперь смѣемся надъ ними, потому что опять повѣрили на слово Нѣмецкимъ теоретикамъ и критикамъ; но кто же поручится за насъ въ томъ, что мы не откажемся и отъ сихъ послѣднихъ, если явятся имъ противники?

Преслѣдовать насмѣшками теорію можно еще тогда, когда она имѣетъ силу въ нѣкоторыхъ опасныхъ современникахъ; но если мы увѣрены въ томъ, что сія теорія потеряла уже все свое дѣйствіе, то она становится не предметомъ насмѣшки, а спокойнымъ достояніемъ Исторіи науки. Пускай же Баттё и Лагарпъ, въ первый разъ послѣ давняго времени, подъ прикрытіемъ безпристрастнаго изученія, мирно и даже съ почетомъ, которымъ мы обязаны передъ бывшими нашими учителями, взойдутъ въ лѣтопись теоріи и критики.

Начиная говорить о Баттё, я даже рѣшаюсь первое слово мое обратить въ похвалу ему. Баттё оказалъ великую услугу въ исторіи мышленія Европейскаго относительно къ теоріи искусства. Онъ былъ въ числѣ первыхъ ученыхъ Европы, задавшихъ вопросъ о томъ единомъ началѣ, къ которому должны быть приведены искусства, и гораздо полнѣе и подробнѣе предложилъ разрѣшеніе онаго, нежели предшественникъ его дю Бо (du Bos) и нежели всѣ его современники, разсуждавшіе о томъ же предметѣ. Такой подвигъ можемъ мы оцѣнить только тогда, когда перенесемся въ область философіи и наукъ Франціи въ XVIII вѣкѣ. И всѣ народы Европейскіе воздали должную честь Баттё за эту мысль, не смотря на то, что она получила неправильное исполненіе. Теорія Баттё была переведена на всѣ языки и даже на языкъ Нѣмецкій извѣстнымъ писателемъ Рамлеромъ[1]), не смотря на то, что Германія имѣла уже тогда своего Лессинга. И причину этого сильнаго и повсюднаго вліянія я полагаю въ томъ, что человѣчество, по врожденной ему склонности приводить къ одному началу всѣ разнообразныя отрасли своей дѣятельности, всегда долго бываетъ признательно тому человѣку, который укажетъ ему на это начало для какой нибудь изъ сихъ отраслей, не смотря на то, что указаніе было не туда, гдѣ истина.

---

1) Einleitung in die schönen Wissenschaften nach Batteux übersetzt von Rammler, 4 Bände. Leipzig. 1756—1758.

Задавши себѣ вопросъ объ единомъ началѣ для всѣхъ искусствъ, Баттё, по направленію эпохи и Французской литературы, заимствовалъ это начало у древнихъ и примѣнилъ его къ своему отечественному искусству. Въ этомъ заключалась его ошибка; но впрочемъ эмпирическое начало, которое избралъ Баттё, согласовалось съ началомъ современной ему философіи Кондильяка. Заблужденіе, какъ опытъ, было необходимо. Въ исторіи стремленія человѣческаго къ истинѣ по разнообразнымъ путямъ къ ней ведущимъ мы должны уважать подвиги и тѣхъ людей, которые избирали путь ложный и своимъ примѣромъ завѣщали намъ при вступленіи на сей путь спасительное предупрежденіе: *здѣсь нѣтъ истины.*

Баттё въ своемъ предисловіи излагаетъ самъ исторію своего сочиненія. Онъ изучалъ поэтовъ, и это изученіе довело его до вопроса о томъ, что́ есть поэзія? Онъ началъ искать ей опредѣленія, перечелъ все то, что́ до него писали объ этомъ искусствѣ Роллень, Дасье, ле Боссю, д'Обиньякъ, но нигдѣ не нашелъ удовлетворительнаго отвѣта. Онъ прибѣгнулъ къ піитикѣ Аристотеля и въ ней открылъ начало подражанія; сблизилъ піитики Горація и Буало, примѣнилъ это начало ко всѣмъ другимъ искусствамъ и заключилъ, что живопись, музыка и поэзія, не смотря на разность средствъ, ими употребляемыхъ, въ сущности своей суть одно и тоже подражаніе природѣ.

Принять такое начало въ новомъ мірѣ было ошибочно, вопервыхъ, потому, что древніе имѣли совсѣмъ иное понятіе о природѣ, нежели мы; они видѣли въ ней что-то живое и одушевленное и поклонялись ея силамъ; вовторыхъ, природа древнихъ была изящнѣе нашей и красотою своею воспитала ихъ искусство такъ, что въ благодарность ей они могли признать его спискомъ съ живой красоты ея и тѣмъ выразить всю его *естественность* — первый признакъ искусства древняго; въ третьихъ, у древнихъ особенно процвѣтали такія искусства, которыя въ исполненіи своемъ болѣе нуждались въ образцахъ природы.

Разсмотримъ, какъ понялъ Баттё подражаніе природѣ и какъ примѣнилъ это къ искусствамъ?

„Умъ человѣческій не можетъ творить въ собственномъ смыслѣ: всѣ его произведенія носятъ на себѣ печать образца.“ — „Изобрѣ-

тать въ искусствахъ не значитъ давать бытіе предмету, а признать его, гдѣ онъ есть и какъ онъ есть. Самые геніальные люди открываютъ не что иное, какъ то, что уже прежде существовало.“ — „Геній, какъ земля, не производитъ ничего, не принявши въ себя сѣмени [1]).“ — „Души избранныя принимаютъ сильный отпечатокъ отъ предметовъ, ими постигаемыхъ, и потомъ воспроизводятъ ихъ, сообщая имъ новый видъ прелести и силы. Вотъ начало и источникъ энтузіазма.“ — „Энтузіазмъ заключаетъ въ себѣ двѣ части: живое представленіе предмета въ нашемъ умѣ и движеніе сердца предмету соразмѣрное [2]).“

Въ опредѣленіи творчества и энтузіазма мы видимъ въ Баттё согласіе съ ученіемъ Аристотеля и Кондильяка, которые не признавали ничего врожденнаго въ человѣкѣ, а все считали пріобрѣтаемымъ. Но какъ же человѣкъ это пріобрѣтенное воспроизводитъ въ искусствѣ? Точно, геній есть земля: онъ не творитъ, не пріявши сѣмени; но должна же въ немъ быть, какъ на землѣ, эта живительная сила, которая изъ сѣмени образуетъ цвѣтъ?... Какъ же примѣнится это къ искусству?

„*Подражать* значитъ *списывать* съ образца. Это выраженіе предполагаетъ двѣ мысли: 1) прототипъ, носящій на себѣ черты, коимъ мы подражаемъ, 2) копію ихъ изображающую. Природа, или все, что мы постигаемъ умомъ своимъ какъ возможное, вотъ прототипъ или образецъ искусствъ.“ — „Какое назначеніе искусствъ? Переносить черты, заключающіяся въ природѣ, въ такіе предметы, которымъ онѣ *не сродни по естеству*. Такъ рѣзецъ ваятеля показываетъ намъ героя въ кускѣ мрамора. Живописецъ красками выводитъ на холстѣ всѣ видимые предметы. Музыкантъ искусственными звуками заставляетъ гремѣть бурю въ то время, когда все спокойно, и, наконецъ, поэтъ, посредствомъ вымысла и гармоніи стиховъ, наполняетъ нашъ умъ *образами притворными* (images feintes) и сердце наше *поддѣльными чувствами* (sentimens factices), *которыя часто бываютъ гораздо пріятнѣе, чѣмъ истинные и естественные.*“

---

1) Principes de littérature. Tome premier contenant les Beaux-Arts réduits à un même principe. Göttingue et Leide. 1755, стран. 7 и 8.

2) Стран. 22 и 24.

Эти слова намъ могутъ объяснить достаточно, что подъ словами: *подражаніе природѣ*, Баттё разумѣлъ стремленіе художника обманомъ поддѣлаться подъ нее. Въ искусствѣ Баттё видѣлъ не живую природу, какъ Аристотель (припомнимъ его ζῶον ἓν ὅλον, живое единое цѣлое), но природу поддѣланную, фальшивую. По его теоріи, какъ говоритъ Августъ Шлегель, восковая фигура превзойдетъ статую, Діорама — ландшафтъ Клавдія Лорреня. Сія мысль о поддѣльности природы видна у него ясно во всѣхъ примѣненіяхъ этого начала къ отдѣльнымъ искусствамъ и къ родамъ поэзіи; объ эпопеѣ онъ говоритъ: l'épopée ne vit que de mensonges: elle invente tout ce qu'elle raconte; — о поэзіи лирической: tout cela est feint, artificiel, imité. Сіи выраженія какъ-то даже оскорбительны для благороднаго искусства, которое имѣетъ въ виду одну красоту, сестру истины.

Вотъ какъ понималъ Баттё начало Аристотеля и до какой странной крайности онъ довелъ его! Впрочемъ теорія Баттё соотвѣтствовала искусству Франціи точно такъ же, какъ и теорія Аристотеля— искусству Греціи. Странно, что Французы въ наукѣ поэзіи начинали отъ подражанія природѣ, а между тѣмъ никакая поэзія не имѣетъ такъ мало естественности, какъ Французская классическая. Объяснивъ, какъ Французы понимали подражаніе природѣ, мы видимъ, что тутъ нѣтъ противорѣчія. Они не подражали ей, какъ Греки, и потому не могли достичь до Греческой естественности: они поддѣлывались подъ нее, а *природа фальшивая* никогда не можетъ быть *естественною*. Вотъ причина манерности и жеманства Французской поэзіи.

Поставивъ такое начало для искусства, Баттё чувствовалъ, что нельзя ограничить его однимъ простымъ копированіемъ природы. Вопервыхъ, къ чему бы послужило такое удвоеніе одного и того же міра? — вовторыхъ, самая природа бываетъ часто несовершенна въ своихъ произведеніяхъ. Какъ же будетъ копировать ее художникъ? Онъ долженъ выбирать изъ нея прекрасныя части. — Но чѣмъ же будетъ онъ выбирать? *Вкусомъ*. Здѣсь Баттё измѣняетъ уже началу, имъ принятому отъ Аристотеля и Кондильяка, и самъ себѣ противорѣчитъ. Сначала отвергнувши въ человѣкѣ все внутреннее врожденное, теперь онъ долженъ признать что-то такое отъ природы намъ данное

и влекущее насъ къ прекрасному. Но Баттё не могъ еще дойти до идеи изящнаго и ею рѣшить эту задачу. Онъ признаетъ въ человѣкѣ *вкусъ*; хотя все, что̀ говоритъ онъ о вкусѣ, довольно неясно и неопредѣленно, но можно заключить, что онъ подъ этимъ разумѣетъ какое-то особое чувство. Вотъ собственныя слова его о вкусѣ:

„Вкусъ въ искусствахъ есть тоже, что̀ разумъ въ наукахъ. — Разумъ есть способность познавать истинное и ложное и различать ихъ. Вкусъ — способность чувствовать хорошее, дурное и посредственное.“ — „И такъ вкусъ есть чувство“ (Le Goût est donc un sentiment). — „Вкусъ, дѣйствующій въ искусствахъ, не есть вкусъ поддѣльный. Это часть насъ самихъ, рожденная вмѣстѣ съ нами, и которой назначеніе вести насъ къ хорошему. Знаніе предшествуетъ: это свѣтильникъ. Но къ чему бы послужило намъ знать, еслибъ мы были равнодушны къ наслажденію? Мудрая природа не хотѣла раздѣлить эти части; одаривъ насъ способностію знать, она не отказала намъ въ способности чувствовать отношеніе знаемаго предмета къ нашей пользѣ и стремиться къ нему. Сіе-то чувство называютъ вкусомъ естественнымъ потому, что онъ намъ данъ природою. Но съ какою цѣлью? Съ тѣмъ ли, чтобъ судить объ искусствахъ, которыя произвела не она? Нѣтъ, — но для того, чтобъ судить о предметахъ естественныхъ въ отношеніи къ нашимъ удовольствіямъ или нуждамъ.“

Баттё не могъ еще постигнуть той особенной эстетической дѣятельности, которая проистекаетъ въ человѣкѣ изъ врожденной ему идеи изящнаго; но опредѣлилъ вкусъ какимъ-то неяснымъ чувствомъ, болѣе животнымъ, нежели человѣческимъ, чувствомъ удовольствія или пользы, доставляемыхъ намъ отъ предмета. Французская теорія вкуса у Баттё не получила еще окончательнаго развитія: мы увидимъ послѣ, что̀ Французы разумѣли подъ этимъ словомъ, столь важнымъ у нихъ, и какъ теорія вкуса образовалась изъ ихъ національнаго направленія.

Чтобы объяснить, какимъ образомъ художникъ выбираетъ изъ природы части, Баттё приводитъ два примѣра: одинъ извѣстный примѣръ Зевксиса, который собралъ всѣхъ славныхъ красавицъ го-

рода для того, чтобы изобразить Венеру; другой взятъ имъ изъ Мольера.

„Зевксисъ, говоритъ Баттё, не изобразилъ какой нибудь извѣстной красавицы, а совокупилъ отдѣльныя черты всѣхъ красотъ существующихъ: онъ составилъ въ умѣ своемъ искусственную идею, которая была результатомъ всѣхъ собранныхъ чертъ: сія идея послужила прототипомъ, или образцомъ, для его картины, которая была вѣроятна и поэтична въ своей цѣлости, вѣрна и исторична въ частяхъ, взятыхъ отдѣльно.“ — „Такъ и Мольеръ для того, чтобы изобразить мизантропа, не искалъ во всемъ Парижѣ какого нибудь оригинала, чтобы списать съ него точную копію, но, собравши во едино разнообразныя черты мизантропіи, разсѣянныя порознь въ людяхъ, составилъ изъ нихъ характеръ единый, который былъ изображеніемъ не истиннаго, а вѣроятнаго [2]).

Примѣръ Зевксиса, заимствованный изъ древнихъ и остроумно примѣненный къ мизантропу, весьма убѣдительно доказываетъ, что художникъ пользуется матеріалами изъ природы особенно въ искусствахъ образовательныхъ. Но если объяснить этотъ примѣръ живописанія Венеры по началу копированія, поставленнаго самимъ Баттё для искусства, то Зевксисова Венера, совокупивъ въ себѣ разновидныя части, принадлежащія къ своимъ особымъ, составила бы самое безобразное чудовище. Если бы художникъ, взявши голову одной, руки другой, ноги третьей красавицы и такъ далѣе, слѣпилъ такимъ образомъ свою статую или картину, что́ бы изъ нея вышло? Откуда же взялась эта идея, эта душа, которая всѣ части связала въ одно цѣлое и оживила жизнію вѣчною? Источника этой идеи не могъ постигнуть Баттё, отправлявшійся отъ начала чисто эмпирическаго. Тайна Зевксисовой Венеры окончательно была разгадана въ Германіи.

И такъ Баттё, поставивъ началомъ искусства подражаніе природѣ, долженъ былъ отступить отъ него, прибавивъ: *«природѣ прекрасной»*, и ввѣривъ рѣшеніе о красотѣ ея какому-то неясному чувству, врожденному въ человѣкѣ. Противорѣчіе въ самомъ началѣ

2) Т. I, стран. 17 и 18.

непремѣнно должно было привести къ противорѣчію въ слѣдствіяхъ. Развитіе вкуса началось съ природы, говоритъ Баттё, положивъ сначала, что природа есть прототипъ для него; потомъ вкусъ перешелъ въ искусства, — и кончилось тѣмъ, что вкусъ искусственный превзошелъ естественный [1]). Вотъ результатъ того, что вкусъ выбираетъ предметы изъ природы и ее совершенствуетъ, хотя результатъ противный главному началу, потомучто если прототипъ совершенства въ самой природѣ, то на основаніи чего же вкусъ можетъ ее совершенствовать? Но далѣе, показавши развитіе вкуса въ новой Европѣ черезъ вліяніе древнихъ, у коихъ вкусъ искусственный былъ выше естественнаго, тотъ же самый Баттё заключаетъ, что искусства упадутъ, удаляясь отъ природы и желая превзойти ее [2]), когда за нѣсколько страницъ передъ этимъ онъ самъ сказалъ, что они, въ лучшемъ своемъ состояніи, превзошли ее. Это слѣдствіе, противорѣчащее предыдущему, проистекаетъ изъ главнаго начала.

Утвердивъ главнымъ закономъ вкуса подражаніе изящной природѣ, Баттё пришелъ въ большое затрудненіе при рѣшеніи вопроса: въ чемъ же заключается изящная природа? Онъ отвѣчаетъ: въ томъ, что̀ согласно съ нашею природою, что̀ намъ нравится, что̀ приводитъ въ движеніе нашъ умъ и наше сердце, что̀ само въ себѣ совершенно и соединяетъ единство съ разнообразіемъ. Все это неясно и есть не столько опредѣленіе, сколько неполное описаніе изящнаго [3]).

Въ чемъ же заключается наслажденіе изящнымъ искусствомъ? Слѣдуя Аристотелю, который слишкомъ философски смотрѣлъ на это наслажденіе, Баттё отвѣчаетъ: въ сравненіи копіи съ подлинникомъ [4]). Но это противорѣчитъ всѣмъ его прежнимъ положеніямъ: вопервыхъ,

---

1) Стран 43. T. I. En les élevant et en les perfectionnant, il s'est élevé et perfectionné lui même; et sans cesser d'être naturel, il s'est trouvé beaucoup plus délicat, et *plus parfait dans les Arts, qu 'il ne l'étoit dans la Nature même.*

2) Стран. 50. Les Arts se sont formés et perfectionnés en s'approchant de la Nature; ils vont se corrompre et *se perdre en voulant la surpasser.*

3) Стран. 53 и 55.

4) Cette imitation, dis-je, est une des principales sources du plaisir que causent les Arts. L'esprit s'exerce dans la comparaison du modèle avec le portrait. . . . стран. 11.

если искусство есть поддѣланная природа, если оно есть ложь, то при сличеніи копіи съ подлинникомъ должно разрушиться всякое очарованіе; вовторыхъ, если произведеніе искусства выше произведенія природы, то въ чемъ же будетъ наслажденіе?

И въ заключеніе всѣхъ противорѣчій вотъ еще одинъ замѣчательный результатъ, свидѣтельствующій о той крайности, до коей довелъ Баттё ученіе Аристотеля. Сей послѣдній говоритъ, что и предметы ужасные могутъ быть пріятны въ подражаніи[1]), объясняя все это изъ склонности человѣка познавать и учиться. Вотъ какой оборотъ далъ Баттё словамъ Аристотеля. Предметы непріятные и ужасные въ искусствѣ болѣе насъ удовлетворяютъ, нежели пріятные, потомучто первые въ природѣ непріятны по чувству страха или опасности, ими возбуждаемому; въ искусствѣ это непріятное чувство отсутствуетъ, потомучто мы видимъ подражаніе. Предметы же пріятные намъ хотѣлось бы имѣть, присвоить себѣ, и мысль, что они не настоящіе, а подложные, намъ непріятна. Отсюда проистекаетъ несовершенство наслажденія[2]). Вотъ до какой нелѣпой крайности доведено мнѣніе Аристотеля. Нельзя не замѣтить, однако, что это заключеніе Баттё совершенно подходитъ къ характеру современной Французской поэзіи, которая предпочитаетъ предметы ужасные для своихъ созданій! Не есть ли это отчасти слѣдствіе ложнаго начала и ложныхъ заключеній Баттё, которыя долго повторялись въ школахъ?

Общее начало свое Баттё примѣняетъ къ отдѣльнымъ искусствамъ, особенно къ поэзіи. Музыка, лирическая поэзія, какъ искусства болѣе духовныя, и эпосъ стихіею чудеснаго противились подражанію природѣ, имъ для всего уставленному. Но онъ старался побѣдить всѣ сіи препятствія. Музыка у него подражаетъ звуками звукамъ природы и изображаетъ страсти вымышленныя. Лирическая поэзія имѣетъ предметомъ также страсти. Чудесное должно быть вѣроятно и походить на истинное. Баттё нападаетъ на Виргилія за его корабли, превращен-

---

1) ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες. οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων, καὶ νεκρῶν.

2) Т. I, стран. 65. Le coeur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts, que des désagréables.

ные въ Нимфы, на Тасса за Очарованный лѣсъ, на Аріоста за его Иппогрифа, на Мильтона за Рожденіе Грѣха [1]).

Находя во всѣхъ искусствахъ одно и тоже подражаніе природѣ, Баттё раздѣляетъ ихъ по орудіямъ, какія они употребляютъ. Здѣсь нельзя не замѣтить сходства между нимъ и Бахманомъ, который отдѣляется отъ Баттё принятымъ началомъ, а въ раздѣленіи искусствъ принимаетъ признакомъ различія однѣ внѣшнія формы. Баттё говоритъ, что поэзія есть подражаніе изящной природѣ словами; Бахманъ, — что поэзія есть изображеніе идеи прекраснаго словами, и такъ далѣе [2]). Что̀ касается до мысли о поэзіи, что она соединяетъ въ себѣ живопись и музыку, мы находимъ ее и у Баттё [3]).

Но должно отдать честь Баттё передъ Нѣмецкимъ эстетикомъ въ томъ, что онъ, не смотря на ложность своего начала, опредѣляя взаимное отношеніе искусствъ между собою, аналитическимъ умомъ своимъ дошелъ до мысли гораздо болѣе вѣрной, нежели Бахманъ. Сей послѣдній, увлеченный Германскимъ стремленіемъ къ единству, думалъ найти соединеніе всѣхъ искусствъ въ оперѣ и поставилъ ее, *«по идеѣ»*, самымъ совершеннѣйшимъ художественнымъ произведеніемъ, потому что въ ней пластика, музыка и поэзія соединяются [4]). Этотъ результатъ есть высочайшая нелѣпость, показывающая, что теоретикъ не постигъ ни одного искусства въ его сущности. Бахманъ поэтому Ра-

---

1) Т. I, стран. 132. J'admire Virgile, mais je n'aime point ces vaisseaux changés en Nymphes. Qu'ai-je à faire de cette Forêt enchantée du Tasse, des Hippogriffes de l'Arioste, de la Génération du Péché mortel dans Milton?

2) *Die Kunstwissenschaft von Bachmann.* Jena. 1811. Die Plastik ist die Darstellung der Idee des Schönen im Raume durch körperliche Gestalten (52 стран.).— Die Mahlerei ist die Darstellung der ewigen Idee des Schönen im Raume durch Farben (58 стран.).—Die Musik ist die Darstellung der ewigen Idee des Schönen in der Zeit vermittelst der Töne (73 стран.).—Die Poesie ist die Darstellung der ewigen-Idee des Schönen durch die Sprache (82 стран.).

3) Стран. 2. Т. I. Comme la Musique, elle (la Poésie) a une marche réglée, des tons, des cadences, dont le mélange forme une sorte de concert. Comme la Peinture, elle dessine les objets; elle y répand les couleurs; elle y fond toutes les nuances de la Nature: en un mot, elle fait usage des couleurs et du pinceau; elle emploie la mélodie et les accords.

4) Bachmann. 167. Endlich die Vereinigung aller Künste ist in der Oper, wo sich Plastik, Musik und Poesie zu einem grossen wunderbaren Ganzen verschlingen. Der Idee nach ist sie das vollendetste und eigentliche Kunstwerk.

фаэля считаетъ наровнѣ съ декораторомъ, Софокла наровнѣ съ Метастазіо и Скрибомъ. Баттё въ этомъ отношеніи дошелъ до результата самаго вѣрнаго, доказывающаго, что онъ лучше Бахмана понималъ самостоятельность каждаго искусства и вникалъ въ теорію чувствованій души человѣческой. Сначала онъ самъ предается мечтаніямъ о взаимномъ соединеніи всѣхъ искусствъ:

„Какъ очаровательно было бы состояніе человѣка, говоритъ онъ, который вдругъ ощутилъ бы самыя живыя впечатлѣнія живописи, музыки, пляски, поэзіи, соединенныхъ для его удовольствія!“

Но здѣсь Баттё умѣлъ остановиться, не увлекаясь своею идеей, какъ Бахманъ, а вникая въ душу человѣческую.

„Это состояніе, говоритъ онъ, очаровательное, потомучто привело бы въ дѣйствіе всѣ наши чувства и всѣ способности души, сдѣлалось бы непріятно, перевысивъ мѣру своего дѣйствія. Слѣдуетъ щадить нашу слабость. Множество частей насъ бы утомило, еслибы эти части не были связаны между собою правильностію, которая ихъ такъ располагаетъ, что всѣ онѣ сходятся около одного общаго центра. *Искусство потеряло уже свободу, когда сдѣлало первый шагъ*[1]).“ — „Искусства соединенныя должны быть какъ герои. Одно должно возвышаться, а прочія пускай занимаютъ вторыя мѣста. Если поэзія даетъ зрѣлища, музыка и пляска могутъ явиться съ нею, но для того только, чтобы помочь ей сильнѣе выразить мысли и чувства ея.... Явилась музыка: она одна имѣетъ право расточать свои прелести. Театръ для нея; поэзія на второмъ мѣстѣ, пляска на третьемъ... Наконецъ, если пляска даетъ праздникъ, музыка не должна блистать къ ея невыгодѣ, а только помогать ей въ томъ, чтобы съ большею точностію выражать свои движенія и свой характеръ...[2])“.

Всѣ эти замѣчанія весьма глубокомысленны и вѣрны. Здѣсь анализирующее остроуміе Француза взяло верхъ надъ глубокомысліемъ Нѣмецкимъ.

Баттё раздѣляетъ поэзію на повѣствующую и представляющую:

---

1) T. I, стран. 56. 57.—Rien n'est moins libre que l'Art, dès qu'il a fait le premier pas.

2) Idem, стран. 194, 5, 6, 7.

отсюда родъ эпическій, драматическій и смѣшанный. Лирическая не находитъ здѣсь мѣста[1]). Видно, что существеннаго различія между эпосомъ и драмою Баттё не постигалъ, потомучто предметомъ эпопеи, какъ и драмы, полагаетъ дѣйствіе (une action). Къ своему раздѣленію по внѣйшей формѣ Баттё прибавляетъ забавное раздѣленіе по предметамъ: „Такъ какъ есть боги, говоритъ онъ, короли, простые граждане, пастухи, животныя, поэтому въ искусствѣ есть оперы, трагедіи, комедіи, пастушескія стихотворенія, басни". Весьма странна эта лѣстница родовъ поэзіи!

Правило въ поэзіи о соединеніи пріятнаго съ полезнымъ Баттё заимствовалъ изъ Горація. Въ Римѣ мы объяснили мѣстное его происхожденіе. Но должно замѣтить, что въ новомъ мірѣ Европы это правило было принято въ особенности двумя народами — Анилгчанами и Французами, которые, слишкомъ предаваясь общественной практической жизни, не постигали самостоятельности искусства. У Италіянцевъ мы нашли существованіе противной этому теоріи.

Переведя Аристотелево начало подражанія въ крайность поддѣлки подъ природу, Баттё и во всѣхъ результатахъ своихъ не избѣгаетъ той же крайности. Разительнымъ примѣромъ еще можетъ служить единство времени и мѣста. Мы видѣли, что Аристотель мимоходомъ говоритъ о суткахъ и ни слова не сказалъ о мѣстѣ. Баттё утверждаетъ, что по настоящему, для соблюденія въ точности подражанія, время дѣйствія должно продолжаться столько же, сколько время представленія, т. е. два или три часа не болѣе, что 24 часа есть только измѣненіе этого правила, уступка искусству ради ограниченнаго числа предметовъ драмы. Распредѣляя эти часы, Баттё вдается въ такой забавный разсчетъ, который еще болѣе увѣряетъ въ томъ, что онъ въ подражаніи разумѣлъ одну поддѣлку[2]). Единство мѣста онъ предписываетъ строго, потому что при перемѣнѣ его узнали бы искусство, и подражаніе оказалось бы ложнымъ; — а между тѣмъ наслажденіе искусствомъ заключено въ сравненіи образца съ копіею!

---

1) Т. I, стран. 99 и 100.
2) Т. I, стран. 144. Т. II. 185 и 6.

Это—одно изъ тѣхъ противорѣчій, которыми изобилуетъ теорія Баттё, ибо въ ней мысли Аристотеля не могли поладить съ его собственными.

Частная піитика Баттё совсѣмъ не обнаруживаетъ въ немъ свободнаго наслажденія поэзіею, сопряженнаго съ практическимъ изученіемъ образцовъ. Онъ предписываетъ самымъ рѣзкимъ догматическимъ способомъ правила, касающіяся техники поэтической, нисколько не развивая чувства изящнаго. Онъ рѣшительно требуетъ, чтобъ писали по этимъ правиламъ, и самъ не иначе, какъ по нимъ же, наслаждается произведеніями поэзіи. Ошибка Французской теоріи состояла въ томъ, что она не принимала всѣхъ геніальныхъ произведеній искусства за факты, не вникала въ законы, по которымъ они созданы, а предписывала правила, по которымъ они должны создаваться, правила, стѣсняющія свободу и нисколько не ведущія къ положительно прекрасному.

3) Мармонтель.

Прежде чѣмъ перейдемъ отъ перваго Французскаго теоретика къ первому критику Франціи Лагарпу, я считаю за нужное обратить вниманіе на одно сочиненіе Мармонтеля, которое раскроетъ намъ національныя основанія Французской критики и послужитъ объяснительнымъ введеніемъ къ разбору Лагарпа. Это есть *Опытъ о вкусѣ* (Essai sur lè goût), написанный Мармонтелемъ въ видѣ предисловія къ его *Элементамъ Литературы* — сочиненію, въ которомъ онъ совокупилъ отдѣльныя статьи, писанныя имъ для Энциклопедіи, въ формѣ словаря, господствовавшей въ XVIII вѣкѣ [1]).

Ни одно слово не играло такой важной роли въ литературѣ Французской, ни объ одномъ словѣ столько не шумѣли, не спорили и не писали Французы, какъ о словѣ: *вкусъ*. Въ немъ-то заключалась

---

1) Jean François Marmontel родился въ 1719, умеръ въ 1799 году. Его Elémens de Littérature не подвергаются здѣсь разбору потому, что написаны въ формѣ Словаря. Впрочемъ главная теорія его, а вмѣстѣ и теорія Французская, изложена въ Опытѣ о вкусѣ. Форма Словарей господствовала въ этомъ вѣкѣ рапсодическаго ученія. Энциклопедія, представительница учености вѣка, и Dictionnaire Philosophique Вольтера это свидѣтельствуютъ.

собственно національная теорія Франціи, ей исключительно принадлежащая, чуждая вліянія Аристотеля и Горація. Безъ сей теоріи не могла бы развиться и національная критика Франціи. Вотъ причина, почему мы говоримъ о ней передъ разборомъ Лагарпа.

Буало въ своемъ кодексѣ два раза (какъ счелъ Лагарпъ) упомянулъ слово: *вкусъ*, но не опредѣлилъ его. Баттё опредѣлилъ неясно, какимъ-то чувствомъ: le goût est un sentiment, не означивъ содержанія этого чувства. Аристотель и Горацій, можетъ быть, мѣшали въ Баттё національному самосознанію. Вольтеръ постигъ на дѣлѣ, что̀ значилъ вкусъ въ смыслѣ Французскомъ; онъ воздвигъ ему храмъ и былъ представителемъ его во всѣхъ родахъ словесности. Мармонтель опредѣлилъ намъ вкусъ теоретически. Лагарпъ примѣнилъ его къ критикѣ Французскихъ писателей.

Что же такое вкусъ въ національномъ смыслѣ Франціи и такъ, какъ явился онъ намъ въ ея литературѣ? — Это есть *чувство приличій (le sentiment des convenances):* такъ опредѣляетъ его Мармонтель [1]). Человѣкъ находится въ двоякомъ состояніи — естественномъ и общественномъ — и потому имѣетъ двоякаго рода отношенія: къ природѣ и къ обществу. Отсюда двоякій родъ приличій: естественныя, неизмѣняемыя, какъ природа человѣка, и искусственныя, случайныя, потомучто общество, въ которомъ живетъ человѣкъ, измѣняется. Отсюда и вкусъ можетъ быть двоякій: чувство приличій естественныхъ (sentiment des convenances naturelles) и чувство приличій случайныхъ и искусственныхъ (sentiment des convenances accidentelles et factices).

Мармонтель, сначала увлекаемый теоріею, какъ будто отдаетъ преимущество первымъ, какъ всегдашнимъ и неизмѣняемымъ [2]); но изъ результатовъ его мы увидимъ, что онъ рѣшительно предпочитаетъ

---

1) Oeuvres de Marmontel. Tome 4-ème 1-ère Partie. Paris. 1819. Essai sur le goût. Стран. 5.

2) Lorsqu'on a défini le *goût, le sentiment des convenances*, on a donc reconnu un *goût* naturel et antérieur à toute espèce de convention, et un *goût* soumis aux mêmes variations que les moeurs et les conventions sociales. Or la règle de celui-ci sera toujours de garder avec l'autre le plus d'affinité possible, et de s'attacher aux objets qui peuvent les concilier.

вторыя и полагаетъ вкусъ *въ знаніи приличій общественныхъ.* Источникомъ первой мысли были мечты современной философіи Руссо о первоначальномъ, естественномъ состояніи человѣка, какъ совершеннѣйшемъ. Французы, пресыщенные искусственною утонченностію своей общественной жизни, устремлялись въ другую крайность, думали въ дикомъ состояніи человѣчества найти совершенство. Съ этой ошибочной точки зрѣнія они смотрѣли на Гомера и считали человѣчество, имъ изображенное, дикимъ; но это было заблужденіе: Иліада и Одиссея, напротивъ, представляютъ намъ первый разсвѣтъ общественной жизни въ Европѣ и съ тѣмъ вмѣстѣ поэтическое развитіе благороднѣйшихъ чувствъ человѣка.

Философія Руссо сильно проглядываетъ въ пристрастіи Мармонтеля къ дикимъ, но далѣе, классическій литераторъ Франціи, излагатель теоріи вкуса въ смыслѣ національномъ, побѣждаетъ приверженца Руссо, — и Мармонтель забываетъ уже приличія всемірныя, неизмѣнныя, всечеловѣческія, для приличій случайныхъ, общественныхъ. Вотъ его слова:

„Къ приличіямъ всемірнымъ, въ которыхъ заключаются постоянныя правила, — учрежденія общественныя, привычка, мнѣніе, прихоть прибавили много искусственныхъ и перемѣнчивыхъ, какъ они сами; въ отношеніи къ нимъ вкусъ сдѣлался самъ измѣнчивъ и разнообразенъ. Мысли о пристойности, благородствѣ, достоинствѣ, учтивости, прелести, пріятности, разборчивости, наконецъ, всѣ возможныя утонченія искусства нравиться и наслаждаться, сначала по очереди, потомъ всѣ вмѣстѣ, обратили на себя вниманіе вкуса такъ, что онъ былъ приведенъ въ замѣшательство и посреди множества новыхъ и прихотливыхъ законовъ явился, какъ юрисконсультъ, котораго наука и опытность дѣлаютъ еще нерѣшительнѣе во мнѣніяхъ.“

„Пускай обратятъ вниманіе на множество новыхъ идей, новыхъ чувствъ, привычекъ, условій пристойности, которыя введены были въ наши нравы сообществомъ женщинъ, вѣжливостью, чувствомъ чести, обычаями дворовъ; пусть обратятъ вниманіе на это утонченное искусство льстить и притворяться, молчаніемъ давать знать о чемъ нибудь, прикрывать до половины, что́ хотимъ показать, говорить и не доска-

зывать; пусть вникнутъ въ эти законы приличія, разборчивости и уваженія, которыми мы обязаны въ обществѣ, гдѣ сходятся два пола, гдѣ неравенство состояній и сана должно быть замѣтно и между тѣмъ неоскорбительно гордости, гдѣ невинность и дѣвственность безопасно имѣютъ быть допущены къ удовольствіямъ ума, — пусть вникнутъ во все это, — и тогда объяснится, почему мнѣніе, обычай, примѣръ, а всего болѣе метафизика любви и самолюбія, прибавили къ неизмѣняемымъ условіямъ природы множество условій случайныхъ и искусственныхъ, которыя надо было чувствовать, разбирать и исполнять, — и теорія вкуса стала такою сложною, ученою, загадочною...“

„Если новѣйшій вкусъ подчиняется законамъ болѣе строгимъ, причина этому не въ геніи языка, а въ духѣ общества: книгопечатаніе даетъ произведеніямъ такую публичность, что излишняя вольность не имѣетъ покрова; стиль слишкомъ свободный измѣнилъ бы уваженію, налагаемому обычаемъ; все, что́ выходитъ въ свѣтъ, не должно оскорблять того любезнаго и взыскательнаго пола, у котораго чувство чести заключается въ чувствѣ приличія, который не иначе соглашается оживить, усладить и украсить печальное общество мужчинъ, какъ съ условіемъ, чтобы вольность послѣднихъ щадила его горделивую скромность. Первая изъ Грацій, которой должны жертвовать наши писатели, есть дѣвственность“.

„Отсюда вся эта разборчивость, вся ловкость слога, эти выраженія неопредѣленныя или непрямыя, полусвѣты, полутоны, однимъ словомъ, всѣ тонкости языка, отъ которыхъ искусство писать со *вкусомъ* вещи пріятныя сдѣлалось такъ трудно. И это искусство избѣгать, прикрывать, утаивать, сообщать выраженію скромность и робость, когда мысль совсѣмъ не робка, до какой тонкости должно было достигнуть въ языкѣ, на которомъ вѣжливость и любовь подверглись такому подробному и ученому анализу! Сколько оттѣнковъ соединено было на палитрѣ такого живописца, какъ Расинъ, когда задумалъ онъ изобразить характеръ Федры такъ, чтобы безпорочная женщина могла ему изумляться и не краснѣть! Желаніе нравиться женщинамъ, обязанность щадить ихъ преимущества, дарованныя имъ надъ нами отъ природы и состоящія въ тонкости органовъ и въ удивительномъ

искусствѣ различать подробности; наконецъ, пріобрѣтенное и законное право произносить судъ въ искусствахъ удовольствія, безпрерывное вліяніе на умъ общественный, почти безусловное владычество надъ мнѣніемъ и обычаемъ, воздвигли женщинъ судіями вкуса, — и имъ онъ обязанъ своею изысканною утонченностію, своею подвижностію безпрерывною и своею чрезмѣрною робостью[1])".

Въ этихъ словахъ Мармонтеля заключаются начала той національной Французской теоріи вкуса, о которой я говорилъ. Теперь ясно, какъ Мармонтель, видя въ литературѣ отраженіе общественной жизни, полагаетъ вкусъ въ чувствѣ ея приличій.

Сіе-то воззрѣніе примѣняетъ онъ къ исторіи развитія вкуса, подробности которой еще болѣе раскрываютъ его мнѣніе.

Въ литературѣ Греціи находитъ онъ первоначальную простоту и естественность. Въ ней господствуетъ особенное чувство тѣхъ неизмѣняемыхъ, всемірныхъ приличій, которыя врождены человѣку. Но дурное вліяніе республиканскихъ нравовъ не могло не отразиться на Греческой литературѣ, говоритъ Мармонтель, — и мы видимъ это вліяніе особенно на Димосѳенѣ и Аристофанѣ. Любопытенъ взглядъ его на Гомера. Онъ хвалитъ его въ отношеніи къ чувствамъ человѣческимъ, вездѣ равнымъ и вѣчнымъ; восхищается прощаніемъ Гектора съ Андромахою, скорбію Ахилла надъ мертвымъ Патрокломъ, мольбами Пріама у ногъ убійцы его сына; — но не смотря на то, по мнѣнію Мармонтеля, Гомеръ, въ сравненіи съ Виргиліемъ и Расиномъ, былъ почти дикарь, и въ отношеніи къ формамъ мѣстнымъ, случайнымъ и перемѣннымъ онъ не былъ и не могъ быть тѣмъ, что̀ черезъ три тысячи лѣтъ послѣ него называютъ *человѣкомъ со вкусомъ*[2]).

Римская поэзія, по мнѣнію Мармонтеля, уступитъ Греческой въ геніи и изобрѣтательности, но вкусомъ возьметъ верхъ надъ нею,

---

1) Стран. 7, 10, 11.

2) Стран. 8. Homère, en comparaison de Virgile et de Racine, était presque un sauvage,... et quant à ces formes locales, accidentelles et mobiles, Homère n'était pas et ne pouvait pas être ce que trois mille ans après lui on appelle un homme de *goût*.

и причина въ томъ, что лучшіе Римскіе поэты были при дворѣ Августа. Такъ и Виргилій уступитъ Гомеру геніемъ...

„Но со стороны *вкуса*, сколько преимуществъ онъ имѣетъ надъ нимъ! Какое достоинство въ нравахъ его героевъ, какое благородство въ языкѣ, какое нѣжное и вѣрное чувство приличія и пристойности въ ихъ рѣчахъ!“

Здѣсь ясно, какъ Мармонтель понимаетъ слово *„вкусъ“*.

Въ новомъ мірѣ Европы онъ мелькомъ проходитъ прочіе народы (изъ чего замѣтно, что онъ особенно плохо зналъ Италію) и выше всѣхъ ставитъ свое отечество. Въ вѣкѣ Людовика XIV онъ видитъ устроеніе новаго общества Европы и съ тѣмъ вмѣстѣ усовершенствованіе вкуса.

„Въ юности Людовика XIV любовь къ Словесности, страсть новая, находилась во всей своей силѣ. Академія Французская только что основалась: занятіемъ ея было образовать, утвердить языкъ, всякому слову назначить его истинный смыслъ и силу, разныя значенія, характеръ достоинства или простоты. Въ то же время нравы общества утончались. Цвѣтъ дворянства, привлеченный въ Парижъ Кардиналомъ Ришельё, составлялъ дворъ короля юнаго, счастливаго, вѣжливаго, великолѣпнаго, страстнаго ко всякой славѣ, разборчиваго во всѣхъ тонкостяхъ приличія, чувствительнаго ко всѣмъ благороднымъ удовольствіямъ, рожденнаго служить образцемъ величія и быть справедливымъ цѣнителемъ заслугъ въ Словесности и искусствахъ, на что давали ему право природныя его склонности, замѣнявшія въ немъ воспитаніе. По примѣру короля дворъ, его окружавшій, былъ внимателенъ къ талантамъ, принималъ участіе въ ихъ трудахъ, соперничествѣ, успѣхахъ, ссорахъ, оживлялъ ихъ и самъ забавлялся ихъ ревнивымъ состязаніемъ; городъ, соревнуя двору, набожно слѣдовалъ всѣмъ *вкусамъ* Монарха; по любви ли къ модѣ или къ новизнѣ, цѣлый міръ, страстный къ произведеніямъ генія, собирался толпою вокругъ каѳедръ Бурдалу, Боссюэта, Флешье, въ театрахъ Корнеля, Мольера и юнаго Расина: таково было во всѣхъ умахъ взаимное дѣйствіе литераторовъ на публику и публики на литераторовъ. *Въ это время или никогда вкусъ долженъ былъ усовершенствоваться*“.

Всѣ лучшія произведенія классической литературы Франціи были плодомъ усовершенствованія вкуса. Наконецъ, вопросъ о томъ, кто превосходнѣе: древніе или Французы? — Мармонтель, на основаніи своей теоріи, рѣшаетъ въ пользу сихъ послѣднихъ.

„Заключимъ же, говоритъ онъ, что вѣкъ генія былъ вмѣстѣ и вѣкомъ вкуса, и прибавимъ, *вкуса, болѣе нѣжнаго, тонкаго и просвѣщеннаго, нежели какъ былъ онъ въ Римѣ и въ Аѳинахъ*".

Потому Федра и Ифигенія Расина превосходнѣе Эврипидовыхъ; Мольеръ выше Аристофана, Плавта и самого Теренція. Характеры Роксаны, Герміоны, Нерона, Агриппины, представляютъ такое совершенство вкуса, *какого Греки не знали*. Въ Расинѣ есть тысячи стиховъ, которые не могли бы придти въ голову ни Греческому поэту, ни латинскому.

„Это плоды, исключительно сродные климату, ихъ произведшему; я хочу сказать, что это плоды общества, безпрерывно занятаго разборомъ всѣхъ движеній, всѣхъ интересовъ, всѣхъ пружинъ человѣческаго сердца, наблюденіемъ всѣхъ его слабостей и всѣхъ переливовъ порока и добродѣтели, какими оттѣняются характеры. Сей-то міръ, болѣе утонченный, чѣмъ народъ Аѳинскій и Римскій, былъ школою Расина".

Такъ литература Франціи потому только выше древней, что ея общество выше древняго. Всеобщимъ *геніемъ вкуса* Франціи во всѣхъ родахъ Мармонтель считаетъ Вольтера и предвидитъ упадокъ вкуса въ упадкѣ нравовъ, въ томъ ужасномъ переворотѣ, который начинался во Франціи и котораго Мармонтель былъ жертвою.

Сочиненіе, мною разобранное, принадлежитъ къ числу тѣхъ немногихъ, въ коихъ національный способъ воззрѣнія на Словесность совершенно ясно высказывается. Мы видимъ, что собственная, національная теорія Франціи, ея эстетическое самопознаніе, раскрылись позднѣе — въ заключеніи всего ея литературнаго развитія — и были результатомъ самыхъ отношеній поэзіи къ обществу. Вотъ положеніе, на которомъ основана вся классическая теорія Франціи: *чувство прекраснаго въ искусствѣ заключается въ чувствѣ обществен-*

наго приличія и всегда подчинено ему. Мы извлекли сіе начало изъ теоріи Мармонтеля: увидимъ, какъ Лагарпъ примѣнилъ его къ дѣлу.

4) Лагарпъ.

Въ 1786 году открылся Лицей въ Парижѣ съ цѣлію распространить хорошій вкусъ и любовь къ изящному. Каѳедра Словесности была поручена Лагарпу, согласно съ ожиданіями публики. Время ужаснаго переворота во Франціи приближалось, когда она готовилась разорить все свое славное минувшее. Какъ кстати явился тутъ Лагарпъ съ своими лекціями для того, чтобы кинуть обширный взглядъ на все двухъ-вѣковое поприще литературы Французской! Общество отъ тяжкихъ потрясеній вмѣстѣ съ своимъ любимымъ критикомъ отдыхало на этихъ блистательныхъ воспоминаніяхъ, на этой живой картинѣ своихъ сокровищъ литературныхъ, которую гордо развивалъ онъ съ своей каѳедры передъ глазами націи самолюбивой. Лагарпъ былъ критикъ, вполнѣ одаренный чувствомъ національнаго вкуса и имѣвшій всю возможность олицетворить въ себѣ эстетическое самопознаніе своего народа. Онъ долженъ былъ явиться въ концѣ XVIII вѣка для того, чтобы укрѣпить въ своемъ народѣ сознаніе его національности, и сіе глубокое чувство, одушевлявшее Лагарпа, такъ сильно подѣйствовало на прочіе народы, что Лагарпъ изъ національнаго, односторонняго критика Франціи сдѣлался на нѣсколько времени критикомъ Европейскимъ, всемірнымъ. Таково магическое дѣйствіе національности.

Несправедливо или лучше неясно опредѣляютъ критику приложеніемъ теоріи къ практикѣ. По этому опредѣленію, для того, чтобъ быть хорошимъ критикомъ, надобно быть только хорошимъ теоретикомъ. Между тѣмъ опытъ показываетъ противное. Теоретики рѣдко бывали хорошими критиками, и, обратно, лучшіе критики не писали теорій. Аристотель неизвѣстенъ какъ критикъ; Лонгинъ, лучшій критикъ древности, не написалъ полной теоріи. У Французовъ Баттё, лучшій изъ теоретиковъ, плохой критикъ, и, напротивъ, Лагарпъ не

издалъ никакой теоріи. Примѣры у Нѣмцевъ, народа типическаго въ этомъ дѣлѣ, будутъ еще разительнѣе. — Да, для истиннаго критика потребно не столько знаніе отвлеченной теоріи, сколько сильное чувство изящнаго, если не производительное какъ въ поэтѣ, то воспринимательное; отъ сего-то чувства въ критикѣ рождается сочувствіе съ поэтомъ, и онъ, по выраженію Платона, становится причастникомъ божественнаго вдохновенія. Всѣ великіе критики были сами отчасти поэты. — Для судіи національнаго потребно еще, чтобы чувство изящнаго приняло въ немъ тотъ же самый оттѣнокъ, какой оно имѣетъ въ его народѣ, согласно съ его жизнію, образомъ мыслей, склонностями и привычками. Тогда народъ сочувствуетъ критику; тогда критикъ олицетворяетъ сознаніе народа. Таковъ былъ Лагарпъ [1]) — критикъ *національный*.

Заглавіе курса Лагарпа [2]) свидѣтельствуетъ о мѣстѣ, въ которомъ

1) Лагарпъ родился въ 1739, умеръ въ 1803. Сначала вышелъ онъ на поприще поэзіи. Въ 1762 году издалъ томъ своихъ героидъ и стихотвореній. Трагедія его: *Варвикъ*, имѣла успѣхъ и удержалась на сценѣ. Его похвальныя слова Генриху IV, Фенелону, Расину и Катина заслужили одобреніе Академіи. Въ 1776 году она избрала его въ члены. Когда начался переворотъ во Франціи, политическія дѣла часто уклоняли Лагарпа отъ литературной цѣли. Сначала, увлеченный пагубными идеями вѣка и страстный къ славному титлу философа, Лагарпъ былъ на сторонѣ такъ называемыхъ реформаторовъ и защищалъ ихъ преобразованія; но когда увидѣлъ онъ всѣ ужасныя дѣйствія революціи, тогда самъ обратился на путь истины, сталъ смѣло говорить противъ изверговъ и былъ заключенъ въ темницу. Лагарпъ представляетъ намъ замѣчательное явленіе человѣка, черезъ поэзію возвратившагося на путь вѣры. Въ своемъ заключеніи читая, по предложенію одной дамы, Псалмы Давидовы, сначала съ поэтическою цѣлью, онъ мало по малу былъ проникнутъ ихъ Божественнымъ содержаніемъ и обратился навсегда къ Христіанству. Онъ остался вѣренъ до конца новымъ своимъ мнѣніямъ и неустрашимо преслѣдовалъ перевороты Франціи, часто обращаясь отъ вопросовъ литературныхъ къ вопросамъ политическимъ. Въ рѣчи 1797 года онъ благородно защищалъ Университеты противъ республиканскаго правленія, которое хотѣло ихъ уничтожить. Отъ воспоминаній ужаснаго времени онъ отдыхалъ на воспоминаніяхъ литературныхъ и признавалъ тайное и необходимое родство между началами, которыя утверждаютъ общественный порядокъ, и искусствами, его украшающими. (Je plains ceux qui ne savent pas qu'il y a une dépendance secrète et nécessaire entre les principes qui fondent l'ordre social et les arts qui l'embellissent.) — Вотъ почему въ сокрушеніи общественнаго порядка Лагарпъ видѣлъ и сокрушеніе вкуса.

2) Lycée ou cours de Littérature Ancienne et Moderne, par J. F. La Harpe. 16 vol. Senlis. Edition Stéréotype. 1826.

онъ читалъ его. Писанныя имъ лекціи составили 16 томовъ его курса литературы древней и новой. Вотъ краткое ихъ содержаніе.—Послѣ общихъ началъ объ *искусствѣ писать* Лагарпъ трактуетъ современный вопросъ о геніи и вкусѣ, предлагаетъ разборъ Аристотеля и Лонгина, говоритъ объ языкахъ древнихъ сравнительно съ новыми, и особенно объ языкѣ Французскомъ. (Въ этихъ лекціяхъ есть много замѣчаній глубокихъ; въ нихъ даже видно безпристрастіе Лагарпа къ языку отечественному). Поэзія Грековъ и Римлянъ составляетъ два тома и служитъ какъ бы введеніемъ къ собственному курсу Французской Словесности, потомучто Лагарпъ говоритъ о древнихъ болѣе относительно къ Французамъ. Томы — отъ 5-го до 15-го включительно — объемлютъ литературу и преимущественно поэзію Франціи.

Важная заслуга Лагарпа состоитъ въ томъ, что онъ первый ввелъ историческій способъ въ изученіе произведеній поэзіи. Разсматривая ихъ по родамъ, явленія каждаго рода онъ проходитъ въ историческомъ порядкѣ. Положительная польза отъ такого способа заключается во множествѣ фактовъ, которыми курсъ его изобилуетъ. Описательная часть его чрезвычайно жива и богата: нельзя не замѣтить, что и Августъ Шлегель въ Исторіи драматической поэзіи отчасти подражалъ Лагарпу въ изложеніи содержанія произведеній. Главный недостатокъ Лагарпа есть отсутствіе всякаго единства; первая причина сему въ томъ, что онъ не имѣетъ никакой основной единоначальной теоріи, кромѣ мѣстной теоріи вкуса, состоящей въ опытномъ знаніи условныхъ общественныхъ приличій; вторая причина есть отсутствіе всякой методы, т. е. единообразнаго порядка въ изложеніи, сообщающаго единство. При разборѣ какого нибудь произведенія вы никогда не узнаете, съ чего начнетъ Лагарпъ. Часто, не говоря ни слова о самомъ произведеніи, онъ входитъ въ подробный разборъ постороннихъ мнѣній и возражаетъ на оныя. Часто придерется къ одному стиху и о немъ скажетъ болѣе, нежели о цѣломъ. Отсюда проистекаетъ множество эпизодовъ въ курсѣ Лагарпа, которые разрушаютъ гармонію цѣлаго.

Другая важная заслуга его состоитъ въ томъ, что онъ ввелъ занятія литературою въ жизнь свѣтскаго общества. Онъ первый въ Европѣ

представилъ образецъ публичнаго профессора, который освобождаетъ науку отъ схоластическихъ сухихъ формъ и даетъ ея изложенію видъ живаго разговора, сильно дѣйствующаго на вниманіе слушателей. Лагарпъ не могъ еще совершить этого подвига окончательно, потому что импровизація не была тогда общеупотребительна во Франціи.

Чтó касается до общихъ началъ теоріи Лагарпа, трудно изложить ихъ, потомучто онъ самъ нигдѣ ихъ не излагаетъ. Аристотель, по комментарію Баттё, какъ видно, служитъ основаніемъ. Начало подражанія, доведенное до крайности, до поддѣлки подъ природу, вездѣ проглядываетъ: цѣль драмы, напримѣръ, есть обмануть зрителя. Различія родовъ поэзіи Лагарпъ не постигалъ. Предметомъ Цида называетъ онъ любовь Цида и Химены, какъ будто чувство можетъ быть предметомъ драмы. Явно допускаетъ Лагарпъ конфидентовъ въ трагедіи, какъ пустыя лица, и даже требуетъ, чтобъ они были пустыми [1]). Вообще въ разборахъ своихъ онъ мало заботится о соблюденіи правилъ той техники, въ которой состоитъ практическая часть Французской теоріи. Съ этой стороны ему нечего и было оберегать теорію, потому что поэзія Франціи ревностно выполняла всѣ подобныя правила. Критика Лагарпа обращена на другое.

Вопервыхъ, она обращена на стиль до малѣйшихъ подробностей выраженія. Какъ часто Лагарпъ отъ цѣлаго переходитъ къ отрывку и разбираетъ въ немъ все по стиху! Que de choses dans un beau vers! восклицаетъ онъ въ одномъ мѣстѣ и выражаетъ въ этихъ словахъ характеръ своей критики въ отношеніи къ стилю. Объ этомъ предметѣ мелькаютъ у него иногда весьма глубокія замѣчанія, какъ напримѣръ одно, касающееся различія между стилемъ древнихъ и Французовъ [2]).

---

1) T. VI, стран. 169. Jamais on n'exigea d'un confident qu'il fût nécessaire aux ressorts qui font mouvoir la pièce; c'est même une faute de les placer dans le main de ces personnages; ils ne doivent servir en général qu'aux scènes de devéloppement et de confidence, et à raconter les événemens.

2) T. I, стран. 334,5. «У древнихъ подробности обыкновенной жизни и разговора не были исключены изъ поэтическаго языка; ни одно слово почти, само по себѣ, не было низкимъ и тривіальнымъ, чтó отчасти должно приписать республиканскимъ учрежденіямъ, великой роли, которую народъ игралъ въ правленіи, и безпрерывному его сообщенію съ своими ораторами. Слово не считалось

Всю поэзію Франціи до Корнеля онъ разбираетъ только относительно къ стилю и самаго Корнеля, какъ образователя слога, ставитъ выше всѣхъ его предшественниковъ. Расинъ есть для него идеалъ стиля поэтическаго. Въ слабыхъ его трагедіяхъ онъ высчитываетъ всѣ лучшіе стихи. Стилистическая критика, всегда сильнѣе дѣйствующая при эмпирической теоріи, господствовала недавно и въ нашей литературѣ: вліяніе Лагарпа было тому причиною. Тогда поэму разбирали по стиху, но теперь, къ сожалѣнію, уже вовсе не обращаютъ вниманія на стиль, и нельзя не сознаться, что внѣшнія формы много отъ того теряютъ.

Другая сторона критики Лагарпа есть сторона вкуса. Онъ опредѣлялъ его, какъ Мармонтель, *чувствомъ приличій* (sentiment des convenances)[1]). Есть мѣсто, показывающее явно, что онъ не довольствовался теоріей древнихъ и полагалъ искусство не въ одномъ подражаніи природѣ, равно и теорію его—не въ одной піитикѣ Аристотеля. Вотъ замѣчательныя слова:

„Прочли Грековъ; изучили піитику Аристотеля; узнали отъ него существенныя правила построенія драмы; по внушенію простаго здра-

---

простонароднымъ потому только, что имъ выражалось ежедневное употребленіе, и терминъ самый простой могъ войти въ самый пышный стиль, въ самый смѣлый оборотъ рѣчи. У насъ, напротивъ, поэтъ не пользуется и третью національнаго языка: остальное ему запрещено, какъ его недостойное. Для него существуетъ только извѣстное число словъ принятыхъ: тайна стиля состоитъ въ томъ, чтобы разнообразить сочетанія оныхъ и безпрестанно предлагать уму и воображенію отношенія новыя безъ странности, остроумныя безъ выисканности. Тайна сія извѣстна тремъ или четыремъ человѣкамъ въ столѣтіи, не болѣе: остальные декламируютъ, желая быть поэтами, или говорятъ плоскости, думая быть естественными. Трудно, очень трудно поддерживать условный разговоръ, которому нѣтъ никакого образца въ обществѣ, и вводить лица, которыя разговариваютъ, избѣгая большей части разговорныхъ выраженій. Потребна чрезмѣрная вѣрность ума и чудная гибкость языка для того, чтобы различить и схватить нѣжные оттѣнки, образующіе то, что называютъ хорошимъ вкусомъ. Вкусъ необходимо долженъ быть деспотическимъ властелиномъ въ томъ языкѣ, который былъ варварскимъ въ началѣ и обязанъ своимъ совершенствомъ образованности утонченнаго вѣка; судьба же Греческаго языка совершенно иная: геній присутствовалъ его рожденію и навсегда остался его властелиномъ».

1) T. I. Introduction, стран. 41.

ваго смысла слѣдовало ихъ принять: *это былъ первый шагъ*[1]). — Но сверхъ того надо было *обнять совокупность всѣхъ приличій и всѣхъ отношеній, которыхъ союзъ производитъ то, что̀ называютъ искусствомъ*[2])".

Вѣкъ Людовика XIV для Лагарпа есть олицетвореніе вкуса въ этомъ смыслѣ[3]).

Вотъ точка зрѣнія, съ которой Лагарпъ смотритъ на произведенія литературы и съ которой слѣдуетъ смотрѣть на него самого, если мы хотимъ его критику привести къ единству.

Относительно къ приличіямъ общественнымъ Лагарпъ требуетъ нравственной цѣли отъ драмы. Чтобы видѣть, какъ онъ это разумѣетъ, любопытно прочесть его разборъ Мизантропа и особенно защиту этой комедіи противъ нападковъ Руссо[4]). Сей послѣдній обвинялъ Мольера въ томъ, что онъ не соблюлъ нравственной цѣли, предавши на посмѣяніе обществу почтеннаго, добродѣтельнаго человѣка, съ твердымъ мнѣніемъ и съ любовью къ истинѣ, каковъ Алцестъ. Лагарпъ вступается за Мольера и защищаетъ его тѣмъ, что мудрость и добродѣтель должны знать въ обществѣ мѣру, безъ которой онѣ или безполезны, или даже вредны; Алцестъ человѣкъ добродѣтельный, но именно безъ знанія мѣры, и потому можетъ быть предметомъ комедіи. Изъ этихъ тонкихъ замѣчаній мы видимъ, что нравственная цѣль въ строгомъ смыслѣ у Лагарпа уступала цѣли общественной, съ которою должна была согласоваться самая добродѣтель.

Любопытенъ также въ этомъ отношеніи разборъ Корнелева Цида[5]). Лагарпъ защищаетъ его противъ нападеній Академіи, вступаясь болѣе за общественныя приличія. Академія обратила свое оружіе особенно противъ характера Химены, который считала совершенно

---

1) Въ этихъ словахъ можно видѣть сужденіе Лагарпа о теоріи, ему предшествовавшей, о теоріи Баттё.

2) Т. V, стран. 193.

3) Т. II, стран. 115. Здѣсь Лагарпъ описываетъ образованіе формъ новаго Европейскаго общества при Людовикѣ XIV и съ тѣмъ вмѣстѣ усовершенствованіе вкуса. Tel était l'excellent ton de la cour de Louis XIV etc.

4) Т. VII, стран. 53.

5) Т. V, стран. 214.

неприличнымъ для ея пола и соблазнительнымъ для общества, грозно именуя Химену fille trop dénaturée. Лагарпъ съ жаромъ Цида вступается за нее и оправдываетъ мѣстными нравами Испаніи.

Такимъ образомъ, во всѣхъ разборахъ своихъ Лагарпъ входитъ во всѣ эти тонкія отношенія піэсы къ обществу, которыя уловить особенно трудно. Вотъ причина отсутствію и теоріи и всякаго единства въ его курсѣ: мѣстныя условія общества такъ безчисленно разнообразны, что не возможно критику начертать какой нибудь одинъ вѣрный и всегдашній путь при разборѣ оныхъ.

Лагарпу предстоялъ важный вопросъ: о древнихъ и новыхъ, который начатъ былъ и отчасти рѣшенъ Мармонтелемъ; но Лагарпу, какъ критику, надлежало рѣшить его во всей подробности. Должно, однако, отдать честь ему въ томъ, что на него находило иногда свѣтлое сознаніе недостатковъ своей націи, особенно же сознаніе этой всеисключающей односторонности, оскорбительной для другихъ народовъ. Лагарпъ выражаетъ эти чувства довольно сильно: „Мы такъ наполнены, говоритъ онъ, мыслями, нравами и предразсудками насъ окружающими, что имѣемъ быстрое расположеніе отвергать все то, что́ по нашему мнѣнію отъ нихъ удаляется[1])“. Въ другомъ мѣстѣ[2]) жалуется Лагарпъ на гордую разборчивость Французовъ, которая, желая все облагороживать, можетъ отучить ихъ отъ прелестей природы первоначальной, никогда не теряющей своихъ правъ надъ человѣкомъ. Вліяніе Грековъ, полагаетъ онъ, можетъ быть весьма полезно Французамъ въ этомъ отношеніи.

Но эти мысли, приносящія честь безпристрастію Лагарпа, не могли однако подавить въ немъ глубокаго чувства національности. Оно восторжествовало, и Франція поставлена имъ выше всего древняго и новаго міра. Для того, чтобы видѣть, на чемъ критикъ Франціи основалъ это предпочтеніе, я считаю за нужное предложить два разбора высшихъ произведеній классической Мелпомены Франціи:

---

1) Т. II, стран. 157.

2) Т. II, стран. 55. Notre orgueilleuse délicatesse, à force de vouloir tout ennoblir, peut nous faire méconnoître le charme de la nature primitive....

Федры и Ифигеніи, написанныя сравнительно съ оригинальными образцами Эврипида.

„Расинъ въ Федрѣ, говоритъ Лагарпъ, замѣнилъ огромныя ошибки огромными красотами. — Должно простить Эврипиду это произведеніе потому только, что мы ему обязаны Расиновымъ". Разсмотримъ же, въ чемъ состоятъ эти красоты. Трагедія Эврипида носитъ имя Ипполита по герою. Достойный сынъ Амазонки, онъ служитъ одной Діанѣ и не приноситъ жертвъ Венерѣ: онъ не любитъ женщинъ. Эврипидъ, можетъ быть, представилъ въ Ипполитѣ свой личный характеръ[1]): извѣстно, что онъ былъ мизогиномъ. Венера хочетъ отмстить Ипполиту и выбираетъ орудіемъ мщенія Федру, которая, будучи второю супругой Тезея, отца Ипполита, влюблена въ него. Но она не смѣетъ открыть любовь свою и страдаетъ. Кормилица ея, принимающая въ ней участіе, узнавъ ея тайну, въ отсутствіи Тезея открываетъ ее Ипполиту, который приходитъ въ бѣшенство, оскорбляетъ Федру и оставляетъ домъ отца. Федра съ отчаянія повѣсилась и въ отмщеніе оставила обвинительное письмо, въ которомъ оклеветала Ипполита въ преступномъ противъ нея умыслѣ. Тезей, по пріѣздѣ, читаетъ письмо и, предавъ проклятію сына, проситъ Нептуна казнить его. Казнь совершается, какъ у Расина, въ извѣстномъ разсказѣ Терамена. Тезей узнаетъ отъ Діаны невинность сына, но поздно. Вотъ содержаніе трагедіи Эврипида, которая принадлежитъ къ числу слабѣйшихъ его піэсъ. Увидимъ, какъ Расинъ примѣнилъ его къ нравамъ своего вѣка и общества.

Могъ ли Расинъ, при дворѣ Людовика XIV, въ этомъ царствѣ любви и вѣжливости, вывести на сцену героемъ піэсы этого суроваго Ипполита, который ненавидитъ женщинъ? Разумѣется нѣтъ. Мало того, что онъ не могъ сдѣлать его героемъ, онъ измѣнилъ его характеръ и представилъ жестокимъ къ Федрѣ, но влюбленнымъ въ Арисію. Современные литераторы упрекали Расина въ томъ, что онъ не послѣдовалъ Эврипиду. Извѣстенъ отвѣтъ его: et sans cela qu'auraient dit

---

1) Трагедія: Ипполитъ, богаче всѣхъ прочихъ трагедій Эврипида выходками противъ женщинъ.

nos petits-maîtres? — Лагарпъ защищаетъ Расина въ этомъ отношеніи и находитъ у него характеръ Ипполита болѣе любезнымъ и привлекательнымъ. Но главная цѣль Расина была не Ипполитъ, а изображеніе Федры: ей хотѣлъ онъ отдать первенство роли и въ ней сосредоточить все участіе.

„Федра, говоритъ Лагарпъ, почти равно ненавистна у Эврипида и Сенеки, и ни тотъ, ни другой не подумали сдѣлать ея поведеніе извинительнымъ, внушить жалость къ ея слабости. Одному себѣ Расинъ обязанъ этою счастливою и драматической идеей: *къ виновной страсти возбудить сильный интересъ*, и одна сія мысль, если бы онъ и не имѣлъ другихъ правъ на преимущество, могла бы возвысить его надъ обоими древними трагиками“.

Лагарпъ разсказываетъ, какъ однажды у госпожи Лафайетъ Расинъ защищалъ мнѣніе, что посредствомъ таланта можно на сценѣ внушить жалость къ великимъ преступленіямъ и возбудить къ самимъ преступникамъ болѣе состраданія, чѣмъ ужаса. Расинъ указалъ на Федру и увѣрялъ, что можно заставить о виновной Федрѣ сожалѣть болѣе, нежели о невинномъ Ипполитѣ. Трагедія была плодомъ вызова, который ему сдѣлали.

И такъ, вотъ задача Расиновой Федры, по мнѣнію Лагарпа, подтверждаемому самимъ поэтомъ: представить женщину, увлеченную самою преступною страстію, такимъ образомъ, чтобы она въ себѣ одной сосредоточила живое участіе, слѣдовательно не оскорбила бы въ обществѣ чувства приличія — этой эстетической струны Французскаго сердца. Вотъ предметъ восхищеній Лагарпа въ передѣлкѣ Расина! Вотъ tour de force, который въ самомъ дѣлѣ трудно было исполнить въ щекотливомъ обществѣ Людовика XIV! Вотъ тотъ элементъ національный, творческій, собственность Расина, которымъ гордится Лагарпъ, которому онъ не видитъ образца равнаго ни у древнихъ, ни у новѣйшихъ, и за предѣломъ коего ничего не постигаетъ въ искусствѣ! Въ самомъ дѣлѣ, Федра съ такою мыслію есть національное произведеніе Франціи: она могла явиться только въ вѣкѣ слабыхъ женщинъ, въ вѣкѣ порока, прикрытаго всѣми утонченностями общественнаго приличія.

Главная мысль разбора есть очевидное примѣненіе Французской теоріи вкуса, какъ она изложена Мармонтелемъ. Во всѣхъ подробностяхъ Лагарпъ слѣдитъ туже мысль и удивляется искусству, раскрывая страсть женщины во всей ея силѣ, соблюдать всѣ пристойности театральныя (toutes les bienséances théatrales). И какъ странно разумѣетъ онъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ эту пристойность! У Эврипида Федра не сама открывается Ипполиту, но кормилица, безъ ея просьбы, это исполняетъ: нравы Аѳинянъ возопіяли бы противъ такого поступка женщины. Лагарпу это не нравится. Онъ хвалитъ Расина за то, что онъ послѣдовалъ Сенекѣ и привелъ дѣйствіе такъ, что Федра, услыхавши о смерти Тезея, сама открывается Ипполиту. Онъ называетъ это даже пристойностію [1]). Понятія вѣка Людовика XIV такъ еще дѣйствовали на перваго критика Франціи въ концѣ XVIII столѣтія! Онъ не оскорбляется нисколько тѣмъ, что это было бы не въ нравахъ Греческихъ, что и въ Сенекѣ это позволено потому, что Римская женщина была свободнѣе и дошла до Ливіи и Мессалины. Его не остановилъ нисколько стихъ, которымъ Федра рисуетъ своего Тезея:

Volage adorateur de mille objets divers.

Лагарпъ жилъ самъ еще подъ излишнимъ вліяніемъ современнаго общества Франціи, не смотря на то, что упрекалъ въ этомъ своихъ соотечественниковъ.

На основаніяхъ той же теоріи онъ поставилъ Ифигенію Расина выше Эврипидовой, не смотря на то, что эта трагедія, по собственному сознанію всей Греціи, была превосходна, ибо при жизни трагика доставила ему первую награду и по смерти его побѣдила въ состязаніи. Не смотря на все это, Агамемнонъ Расиновъ, по мнѣнію Лагарпа, благороднѣе Эврипидова; въ его Клитемнестрѣ болѣе патетическаго; Ахиллъ гораздо неистовѣе, — и, наконецъ, самая Ифигенія, кото-

1) Т. VI, стран. 138. C'est d'après le poëte latin qu'il a conçu la scène où Phèdre déclare son amour à Hippolyte, au lieu que dans Euripide c'est la nourrice qui se charge de parler pour la reine. Sénèque eut donc le mérite d'éviter un défaut de bienséance, et de risquer une scène très délicate à manier.

рую Расинъ изъ кроткой, невинной и великодушной Ифигеніи Эврипидовой сдѣлалъ развязною до дерзости и слишкомъ открыто влюбленною въ Ахилла[1]), даже такая Француженка-Ифигенія кажется Лагарпу гораздо трогательнѣе, чѣмъ Гречанка.

Не вдаваясь въ подробный разборъ разбора, я укажу на два разительныя мѣста, которыя Лагарпъ называетъ улучшеніями, приносящими честь Расину.

У Эврипида въ третьемъ дѣйствіи Агамемнонъ велитъ Клитемнестрѣ ѣхать, подъ предлогомъ, что прочія ея дочери остались однѣ безъ надзора; Клитемнестра не слушаетъ его и быстро уходитъ: „C'est compromettre un peu l'autorité d'Agamemnon, comme roi et comme époux, — говоритъ Лагарпъ. Racine, en imitant cette scène, l'a corrigée.“ Какъ же онъ исправилъ? Клитемнестра на просьбы Агамемнона ѣхать отвѣчаетъ также просьбами позволить ей остаться. Тогда

---

1) Такъ говоритъ Ифигенія Расина о своей любви къ Ахиллу:

Je l'attendois partout; et d'un regard timide,
Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide,
Mon coeur pour le chercher voloit loin devant moi,
Et je demande Achille à tout ce que je voi.
Je viens, j'arrive enfin sans qu 'il m'ait prévenue.
Je n'ai percé qu' à peine une foule inconnue....

У Эврипида Ахиллъ не рѣшается ея видѣть, ибо бережетъ ея скромность. Клитемнестра говоритъ ему:

σοῦ γὰρ θέλοντος, παῖς ἐμὴ σωθήσεται.
βούλει νῦν ἱκέτιν σὸν περιπτύξαι γόνυ;
ἀπαρθένευτα μὲν τάδ'. εἰ δέ σοι δοκεῖ,
ἥξει, δι' αἰδοῦς ὄμμ' ἔχουσ' ἐλεύθερον.
ἢ μὴ παρούσης, ταῦτα τεύξομαι σέθεν;

«Ты пожелаешь — и дочь моя будетъ спасена. Хочешь ли, чтобы она теперь съ мольбою обняла твое колѣно? — Это дѣло не дѣвическое, но, если тебѣ угодно, она выйдетъ съ лицомъ отъ покрова свободнымъ, или, и безъ ея присутствія, я получу отъ тебя желанное?» — Ахиллъ отвѣчаетъ:

Μενέτω κατ' οἴκους· σεμνὰ γὰρ σεμνύνεται.

«Пусть остается дома. Достойное уваженія да уважается.» — Клитемнестра:

Ὅμως δ', ὅσον γε δυνατόν, αἰδεῖσθαι χρεών.

«Да, сколько возможно, слѣдуетъ соблюдать стыдъ». — Вотъ чувства и нравы Греческой женщины!

Агамемнонъ, видя, что она не слушаетъ просьбъ, даетъ формальное приказаніе

„Vous avez entendu ce que je vous demande,
Madame: je le veux, et je vous le commande.
Obéissez“

и уходитъ, не дожидаясь отвѣта. — C'est sauver à la fois toutes les bienséances! восклицаетъ Лагарпъ. „Соблюденіе всѣхъ этихъ приличій есть одно изъ преимуществъ нашего театра передъ всѣми другими [1])“, говоритъ онъ далѣе. — Тайна соблюденія приличія въ томъ, что трагедія представлялась при дворѣ, передъ лицомъ короля. Оскорбить власть Агамемнона на сценѣ значило оскорбить высшую власть въ лицѣ его. Вотъ также одно изъ тѣхъ общественныхъ приличій, которыя такъ подробно уловляетъ Лагарпъ въ своей критикѣ.

Но вотъ измѣненіе другаго рода, показывающее, какъ все прекрасное въ природѣ должно было уступать приличіямъ, сковывавшимъ самыя естественныя чувства и побужденія. Въ превосходной сценѣ Ифигеніи съ Агамемнономъ у Эврипида есть одна чудная черта, которую трагикъ извлекъ изъ природы сердца человѣческаго. Когда Агамемнонъ говоритъ своей дочери: „Чѣмъ разумнѣе слова твои, тѣмъ болѣе меня вводишь въ горе,“—она въ простотѣ сердца ему отвѣчаетъ: „Станемъ же говорить неразумное, лишь бы развеселить тебя [2]).“ Лагарпъ прибавляетъ къ этому: „Une jeune fille telle qu' Iphigenie a pu laisser échapper cette saillie qui est de son âge; mais *tout l'art* de Racine pouvait-il la faire passer? Je n'ose le décider; mais je crois qu 'on peut en douter [3]).“ — Здѣсь особенно замѣтно слово: *искусство*; Лагарпъ наивно высказываетъ, какъ онъ самъ разумѣлъ

---

1) L'observation de toutes ces bienséances est un des avantages du théatre français sur celui de toutes les autres nations, стран. 14. T. VI.

2) Агамемнонъ:

συνετὰ λέγουσα, μᾶλλον εἰς οἶκτον μ'ἄγεις·

Ифигенія:

ἀσύνετα νῦν ἐροῦμεν, εἰ σέ γ' εὐφρανῶ.

3) T. VI, стран. 127.

его, и какъ это искусство, скованное Французскимъ вкусомъ, т. е. чувствомъ общественныхъ приличій, удалилось отъ природы и не могло терпѣть въ своемъ разборчивомъ, утонченномъ, щекотливомъ свѣтѣ, простосердечныхъ, чистыхъ ея изліяній! Это мѣсто есть одно изъ разительныхъ, въ которыхъ разгадывается и теорія, и критика Лагарпа.

Мы теперь понимаемъ то воззрѣніе національное, которое заставляло Лагарпа отдавать рѣшительное преимущество Расину надъ Софокломъ и Эврипидомъ, Мольеру надъ Плавтомъ и Теренціемъ, ибо всѣ классическія произведенія древности передѣлывались поэтами Франціи, согласно со вкусомъ ихъ общества и съ нравственными потребностями ихъ жизни. Вотъ почему Лагарпъ защищаетъ и любовь, какъ необходимую стихію новой трагедіи. Французы въ своихъ передѣлкахъ восхищались уже національнымъ своимъ пріобрѣтеніемъ и, ставя свою общественную жизнь выше жизни всѣхъ другихъ народовъ, они, разумѣется, должны были превознести и самое искусство свое надъ древнимъ, ибо оно было для нихъ, не смотря на форму древности, выраженіемъ ихъ собственной жизни. Федра и Ифигенія были для нихъ національны, ибо въ передѣлкахъ Расина они думали видѣть усовершенствованіе своей жизни, а съ тѣмъ вмѣстѣ и Греческаго искусства.

Представителемъ сего національнаго эгоизма въ критикѣ былъ Лагарпъ. Должно отдать честь этой гордой національности Французовъ, которую народольстивый критикъ умѣлъ такъ искусно оправдывать и поддерживать передъ лицомъ всей Европы. Ни одинъ народъ въ своей литературѣ не заимствовалъ столько у другихъ, не жилъ такъ чужимъ добромъ, какъ Французы, и ни одинъ народъ не былъ столь мало сознателенъ въ своихъ заимствованіяхъ, какъ они же! Они брали у Греціи, Рима, новой Италіи, Испаніи и Англіи,—и все взятое признали своимъ собственнымъ, и любимый ихъ критикъ успокоивалъ національное самолюбіе, говоря имъ съ своей Европейской каѳедры:

„On ne saurait trop répéter que prendre ainsi aux étrangers ou aux anciens pour enrichir sa nation, sera toujours un sujet de gloire, et non pas de reproche“.

Въ этихъ словахъ заключается урокъ всякой другой націи, которая можетъ гордиться передъ Франціею своею скромностію и своимъ умѣреннымъ самознаніемъ, но въ которой литераторы доходятъ иногда до какого-то страннаго и совершенно противоположнаго самоубійства національности!

Я сказалъ, что магическое дѣйствіе могучаго народнаго эгоизма сдѣлало Лагарпа изъ критика Французскаго на нѣкоторое время Европейскимъ, но должно прибавить къ тому, что тотъ же излишекъ національности помѣшалъ Лагарпу остаться навсегда критикомъ истиннымъ и всемірнымъ.

IV.

Теорія поэзіи въ Англіи.

Теорія поэзіи въ Англіи представляетъ много наружнаго сходства съ теоріею Французскою; но если мы вникнемъ въ нее подробнѣе, то замѣтимъ разительныя черты отличія, которыхъ причина заключается въ особенности развитія литературы и въ національномъ характерѣ Англіи. — Вопервыхъ, теорія Англичанъ была всегда гораздо свободнѣе и менѣе скована условными правилами. Причина сему въ томъ, что Англія весьма рано, до стѣснительнаго вліянія древнихъ и Франціи, имѣла Шекспира. Геній независимый, чуждый всякихъ правилъ, служащій уликою всякой теоріи, выразившій вполнѣ жизнь и духъ своего народа, однимъ національнымъ сочувствіемъ долженъ былъ производить на литературу вліяніе постоянное въ пользу свободы искусства. Дѣйствительно, самые строгіе критики временъ классическихъ Англіи не смѣли не преклоняться передъ ея геніемъ и забывали Аристотеля. Шекспиръ навелъ Англичанъ и на точнѣйшее уразумѣніе того, что́ разумѣли древніе подъ словомъ: подражаніе. Они видѣли въ немъ не поддѣлку природы, а вѣрное изображеніе жизни.

Другая черта теоріи Англійской есть нравственный ея характеръ, проистекающій изъ характера и стремленія самой націи. Англичане

не подчиняли нравственной цѣли условнымъ приличіямъ общественной жизни, а требовали ея отъ искусства прямо, искренно, честно.

Англичане были не столько теоретики, сколько критики: такъ слѣдовало быть въ этой практической націи, которая не любитъ ничего отвлеченнаго и прямо идетъ къ дѣлу, къ опыту. Теорія явилась у нихъ позднѣе, какъ увидимъ, но и то подъ сильнымъ Французскимъ вліяніемъ и была не столько результатомъ національныхъ критическихъ мнѣній, сколько плодомъ подражанія.

Драйдена (1631 — 1701) называютъ Англичане отцомъ своей критики. Это имя далъ ему самъ Джонсонъ, представитель ея въ Англіи[1]). Именемъ Драйдена начинается классическій періодъ Англійской Словесности и сильное вліяніе Франціи. Джонсонъ весьма хвалитъ разговоръ Драйдена о драмѣ—первый опытъ, которымъ онъ началъ свое литературное поприще.

„Это не скучное собраніе правилъ, говоритъ онъ, не злонамѣренное исчисленіе ошибокъ, но живая, одушевленная критика поэта, въ которой авторъ могуществомъ таланта доказываетъ свое право судить“.

Особенно хвалитъ Джонсонъ характеристику Шекспира, какъ образецъ литературнаго панегирика, и ставитъ ее выше похвалы Лонгина въ честь воззванію Демосѳена къ героямъ Мараѳонскимъ.

Аддисонъ (1679—1719) первый возвелъ теорію Англіи къ нѣкоторымъ высшимъ началамъ и утвердилъ ее еще до Баттё на подражаніи природѣ основательнѣе, чѣмъ Французы, ибо Аддисонъ любилъ природу въ ней самой и въ Шекспирѣ. Онъ первый также соединилъ въ себѣ критика съ строгимъ моралистомъ, особенно въ своемъ знаменитомъ *Спектáторѣ*, которому вкусъ, нравы, образованность Англіи одолжены частію своего успѣха. Въ этомъ отношеніи Аддисонъ былъ предшественникомъ Джонсона. Не смотря на то, что о Мильтонѣ судитъ онъ по Аристотелю, но передъ Шекспиромъ благоговѣетъ.

---

1) Histoire critique de la Littérature Anglaise, depuis Bacon jusqu'au commencement du XIX siècle, par Mézières. Tome II. Paris. 1834, page 102. «Драйденъ можетъ быть справедливо почтенъ отцомъ Англійской критики, ибо изъ всѣхъ писателей нашихъ онъ первый научилъ насъ судить по правиламъ о достоинствѣ произведеній».

„Нашъ неподражаемый Шекспиръ, говоритъ онъ, есть камень преткновенія для всей секты критиковъ-педантовъ. Кто не предпочтетъ одной его піэсы, гдѣ не соблюдено ни одно правило, всѣмъ произведеніямъ какого нибудь новѣйшаго критика, гдѣ ни одно не нарушено? Шекспиръ точно родился со всѣми дарами поэзіи; и его можно сравнить съ тѣмъ камнемъ въ кольцѣ Пирра, въ которомъ жилы, по извѣстію Плинія, представляли изображеніе Аполлона и девяти Музъ, случайно напечатлѣнное рукою природы, безъ всякаго пособія искусства[1])“.

Сочувствіе къ Шекспиру въ Англичанахъ такъ было сильно, что истинный основатель пуризма и классицизма Англійскаго Попе (1688 — 1744) такъ выражается о геніи поэтическомъ въ своемъ предисловіи къ его твореніямъ:

„Если какой писатель заслуживаетъ имя *оригинальнаго*, то конечно Шекспиръ. Самъ Гомеръ не столь прямо черпалъ свое искусство изъ источниковъ природы: оно дошло до него черезъ каналы Египетскіе не безъ примѣси ученія, не безъ вліянія образцовъ предшествовавшихъ. Поэзія Шекспира была истиннымъ вдохновеніемъ: *онъ не столько подражатель, сколько орудіе природы; не точно было бы сказать, что онъ говорилъ отъ ея лица, скорѣе она говорила черезъ него...*[2]). Судить Шекспира по правиламъ Аристотеля будетъ все тоже, что судить человѣка по законамъ одной страны, тогда какъ онъ дѣйствовалъ по законамъ другой“!

Такъ всѣ классики Англіи съ благоговѣніемъ проходили передъ независимымъ геніемъ націи, и никто не осмѣлился подвергуть его суду условной теоріи. Напротивъ, изъ мѣстъ, мною приведенныхъ, видно, какъ Шекспиръ наводилъ классиковъ Англіи на точнѣйшія понятія объ искусствѣ и поддерживалъ начало ближайшее къ истинѣ. Ярче увидимъ мы это на Джонсонѣ.

---

1) The Spectator, N 592.

2) Mr Pope's Preface to plays of W. Shakspeare. Въ заключеніи этого предисловія Попе весьма глубокомысленно сравниваетъ Шекспира съ древнимъ великолѣпнымъ зданіемъ готической архитектуры. Авг. Шлегель у него заимствовалъ это уподобленіе въ одномъ мѣстѣ своего курса, гдѣ онъ сравниваетъ Шекспира или вообще романтическую поэзію съ соборомъ Св. Стефана въ Вѣнѣ.

Докторъ Самуилъ Джонсонъ (1709 — 1784), котораго Англичане называютъ украшеніемъ XVIII вѣка, первымъ своимъ критикомъ и писателемъ, имѣвшимъ въ этомъ вѣкѣ самое бо́льшее вліяніе на Англію, вышелъ изъ школы Попе, но создалъ свой оригинальный критическій взглядъ, который мы находимъ въ изданныхъ имъ *Жизнеописаніяхъ поэтовъ Англіи*[1]).

Главная черта, господствующая въ этомъ сочиненіи, заключается въ нравственномъ его духѣ. Характеръ строгаго моралиста видѣнъ какъ въ его біографіяхъ, такъ и въ критикѣ. Джонсонъ непремѣнно обязываетъ поэта нравственною цѣлью. Приводя въ разборѣ Мильтона мнѣніе Французскаго теоретика Ле Боссю[2]), который полагалъ, что эпическая поэма должна быть написана для доказательства какой нибудь полезной истины и что Иліада и Одиссея удовлетворяютъ этой цѣли, Джонсонъ не возстаетъ противъ сего мнѣнія. Мильтоновъ Потерянный Рай онъ хвалитъ за нравственную идею, его одушевляющую; Аріоста называетъ поэтомъ развращеннымъ; порицаетъ Тасса за недостатокъ нравоученія[3]); — и даже на Шекспира нападаетъ за то, что онъ часто жертвуетъ симъ послѣднимъ удовольствію, и полезныя правила у него случайны, ибо, по мнѣнію Джонсона, первая обязанность писателя дѣлать свѣтъ лучшимъ[4]).

Въ разборѣ Потеряннаго Рая видно особенное безпристрастіе Джонсона какъ критика. Не смотря на то, что онъ, вѣрный торизму, немилосердо преслѣдуетъ Мильтона за его политическія мнѣнія, онъ умѣетъ отдать справедливость ему, какъ поэту. Хотя онъ разбираетъ поэму по принятымъ правиламъ, но не вдается въ излишнія подроб-

---

1) Vies des Poëtes Anglais les plus célèbres avec des observations critiques sur leurs ouvrages, par le D-r Samuel Johnson, traduites de l'Anglais par Didot et Mahon. Paris. 1823.

2) Рене Ле Боссю, род. въ 1631 и ум. въ 1680 году, написалъ трактатъ объ эпической поэмѣ, въ которомъ изложилъ свои мысли о цѣли, съ какою должно писать поэму. Вольтеръ разбиралъ это разсужденіе. Баттё и Лагарпъ упоминаютъ о немъ въ своихъ курсахъ.

3) Vies des poëtes Anglais etc. Milton, стр. 261.

4) The Plays of W. Shakspeare. Basil. 1800. T. I, стран. 210,11. Johnson's Preface.... It is always a writer's duty to make the world better.

ности, и видно, что онъ уступалъ въ своемъ разборѣ требованію вѣка, а самъ не вѣрилъ въ силу этихъ правилъ. Вотъ слова его:

„Подобные вопросы: *есть ли въ поэмѣ единство дѣйствія? можетъ ли быть поэма названа героическою? кто герой?* могутъ быть дѣлаемы только такими читателями, которые, для разбора произведенія, ищутъ правилъ въ книгахъ, вмѣсто того, чтобы прибѣгнуть къ правиламъ разума [1])“.

Слѣдуя этому, Джонсонъ не столько сличаетъ поэму Мильтона съ теоріею, сколько съ жизнію, и въ этомъ отношеніи разборъ его изобилуетъ глубокомысленными замѣчаніями [2]).

Независимость его критики отъ теоретическихъ предразсудковъ и вѣрныя понятія объ искусствѣ можно видѣть особенно въ предисловіи его къ драмамъ Шекспира. Мы привыкли знать о Шекспирѣ только то, что говорятъ о немъ Нѣмцы, и даже судимъ объ Англійскомъ поэтѣ по Нѣмецкимъ критикамъ: потому особенно любопытно будетъ намъ познакомиться съ мнѣніемъ самихъ Англичанъ о первомъ ихъ поэтѣ и узнать это мнѣніе отъ перваго критика Англіи.

Тайну постояннаго и неизмѣняемаго дѣйствія Шекспира на его соотечественниковъ Джонсонъ видитъ въ главномъ его характерѣ, который заключается въ томъ, что Шекспиръ есть поэтъ *всеобщей* природы.

„Ничто такъ не нравится продолжительно, какъ точныя изображенія всеобщей природы. Частныя привычки могутъ быть извѣстны немногимъ, и потому немногіе могутъ судить о томъ, вѣрно ли онѣ списаны. Своенравные вымыслы фантазіи могутъ развеселить насъ на минуту той новизною, которой заставляетъ искать обыкновенное пресыщеніе жизни; удовольствія внезапнаго чуда скоро проходятъ, и умъ можетъ успокоиться только на неизмѣняемой истинѣ.

---

1) Vies des Poëtes Anglais. Tome I. page 256.

2) Общій характеръ поэмы Джонсонъ опредѣляетъ изобиліемъ стихіи высокаго (258). — Глубокомысленны его замѣчанія о кроткомъ и нравственномъ характерѣ нашихъ праотцевъ, — о томъ, что состояніе ихъ есть состояніе сверхъ-человѣческое, не могущее возбудить въ насъ прямаго участія, — и, наконецъ, о томъ, что дѣйствія Ангеловъ и нравственныхъ лицъ, входящихъ въ стихію чудеснаго, слишкомъ матеріальны и тѣмъ неприличны духовному ихъ бытію.

„Шекспиръ превосходитъ всѣхъ писателей, особенно новыхъ, тѣмъ, что онъ есть поэтъ природы и своимъ читателямъ представляетъ вѣрное зеркало нравовъ и жизни. Его характеры не измѣняются обычаями мѣстъ, частными занятіями лицъ, случайностями моды и мнѣній: они суть геніяльное порожденіе всеобщаго человѣчества: это характеры, которые всегда міръ доставитъ, наблюденіе всегда найдетъ. Лица его дѣйствуютъ и говорятъ по внушенію тѣхъ общихъ страстей и началъ, которыми всѣ умы волнуются: цѣлая система жизни у него безпрерывно въ оборотѣ. Въ произведеніяхъ другихъ писателей характеры слишкомъ часто индивидуальны; въ произведеніяхъ Шекспира они всегда видовые [1]).

„Другіе писатели хотятъ привлечь вниманіе преувеличенными характерами; у Шекспира нѣтъ героевъ; у него дѣйствуютъ люди[2])“.— „Катонъ Аддисоновъ говоритъ языкомъ поэта; лица Шекспира — языкомъ людей [3])“.

Въ этомъ всеобщемъ изображеніи жизни полагаетъ Джонсонъ источникъ назидательности драмъ Шекспира и причину того, что онѣ изобилуютъ практическими аксіомами и мудростію житейскою, такъ что изъ сочиненій его можно бы было составить полную систему общественно-гражданскихъ и семейныхъ правилъ человѣческой жизни [4]).

Этимъ же характеромъ всеобщности Джонсонъ превосходно защищаетъ Шекспира противъ тѣхъ, которые вмѣняли ему въ порокъ недостатокъ исторической истины.

„Исторія требуетъ Римлянъ и Королей, а Шекспиръ думаетъ только о людяхъ. Поэтъ презираетъ случайныя различія страны и состоянія, какъ живописецъ, довольный фигурой, презираетъ драпировку [5]).

Джонсонъ является адвокатомъ Шекспира и въ другихъ отношеніяхъ, и въ апологіи своей показываетъ независимость мнѣній и глубокое чувство поэзіи.

---

1) Стран. 200.
2) Стран. 202, 3.
3) Стран. 225.
4) Стран. 201 и 211.
5) Стран. 204.

Онъ смѣется, напримѣръ, надъ общимъ предразсудкомъ современной ему сцены, что любовь должна быть непремѣнно главнымъ дѣйствователемъ драмы, властію котораго всякое благо и зло распредѣляется. Отсюда, говоритъ Джонсонъ, нарушеніе правдоподобія, искаженіе жизни, развращеніе языка. У Шекспира любовь занимаетъ мѣсто въ числѣ прочихъ страстей человѣческихъ, потому что онъ черпалъ свои идеи изъ живущаго міра и представлялъ то, что̀ видѣлъ передъ собою [1]).

Классики Англіи вмѣняли Шекспиру въ порокъ смѣшеніе стихіи трагической съ комическою въ его драмахъ. Въ оправданіи, которое предлагаетъ Джонсонъ, видно глубокое чувство поэзіи. Онъ говоритъ, что Шекспиръ представляетъ дѣйствительный бытъ подлуннаго міра, въ которомъ добро и зло, радость и горе смѣшаны въ безконечномъ разнообразіи пропорцій, гдѣ потеря одного есть выигрышъ для другаго. Древніе поэты, согласно съ законами обычая, отдѣлили трагедію отъ комедіи; но Шекспиръ соединилъ опять обѣ власти надъ смѣхомъ и грустью не только въ умѣ, но и въ произведеніяхъ. Скажутъ, что это противно правиламъ общепринятой теоріи, но на теорію можно подать апелляцію природѣ. Драма Шекспира, сливая въ себѣ трагедію съ комедіею, ближе подходитъ къ жизни, въ которой онѣ слиты, а потому и ближе достигаетъ цѣли искусства, которая есть— учить забавляя [2]). Мысль Августа Шлегеля о характерѣ драмы Шекспира здѣсь имѣетъ свое начало.

Мы сейчасъ откроемъ еще другое заимствованіе Нѣмецкое отъ критика Англіи. До сихъ поръ у насъ, излишне одержимыхъ Германоманіею, господствуетъ мысль, что честь сокрушенія всесильнаго единства мѣста и времени принадлежитъ Нѣмцамъ и преимущественно

---

1) Стран. 201 и 202. Upon every other stage the universal agent is love, by whose power all good and evil is distributed.... For this, probability is violated, life is misrepresented, and language is depraved.

2) Стран. 205 и 206. Джонсонъ весьма остроумно смѣется надъ тѣми писателями, которые заключаютъ опредѣленіе комедіи въ счастливомъ окончаніи піэсы. «Такое понятіе о комедіи, говоритъ Джонсонъ, у насъ долго существовало, и были писаны піэсы, которыя сегодня были трагедіями, а на другой день, отъ перемѣны катастрофы, превращались въ комедіи». (Стран. 207).

Августу Шлегелю. Это совершенно несправедливо. Шлегель говорилъ объ этомъ въ 1809 — 11 годахъ, тогда какъ Джонсонъ еще въ 1753 году сокрушилъ оба единства едва ли не сильнѣе Шлегеля.

Единство дѣйствія, по правилу Аристотеля, т. е., чтобы оно имѣло начало, средину и конецъ, Джонсонъ признаетъ въ драмахъ Шекспира. Что же касается до другихъ двухъ единствъ, которыя со времени Корнеля возбуждали всеобщее къ себѣ уваженіе, Джонсонъ говоритъ, что они болѣе доставляютъ замѣшательствъ поэту, нежели удовольствіе слушателю.

Сначала преслѣдуетъ онъ эти правила, какѣ противорѣчіе тому основанію, изъ котораго они выводятся; потомъ преслѣдуетъ ихъ въ самомъ основаніи, которое заключается въ томъ мнѣніи, что эффектъ драмы основанъ на обманѣ. Вотъ слова Джонсона.

„Правила о соблюденіи единства мѣста и времени проистекаютъ изъ мнимой необходимости, что драма должна быть вѣроятною. Критики считаютъ невозможнымъ, чтобъ дѣйствіе, продолжающееся мѣсяцы или годы, могло быть для мысли сокращено въ три часа; чтобы зритель могъ предположить, что онъ остается въ томъ же театрѣ, покамѣстъ между двумя отдаленными королевствами совершаются посольства, пока собираются войска, берутся города и проч. Умъ возмущается противъ очевидной лжи, и вымыселъ теряетъ силу, удаляясь отъ сходства съ дѣйствительностію. — Ограниченіе времени предполагаетъ необходимо ограниченіе мѣста. Зритель, знающій, что первое дѣйствіе происходило въ Александріи, не можетъ повѣрить, что второе происходитъ въ Римѣ, потому что онъ самъ не перемѣнялъ мѣста и знаетъ, что мѣсто само перемѣниться не можетъ... Вотъ торжествующія рѣчи критиковъ, которые издѣваются надъ недостатками неправильнаго поэта...

„Возраженіе, состоящее въ невозможности провести первый часъ въ Александріи, а второй въ Римѣ, предполагаетъ то основаніе, что зритель, при началѣ драмы, дѣйствительно воображаетъ себя въ Александріи и увѣренъ, что поѣздка его въ театръ была путешествіемъ въ Египетъ и что онъ живетъ во времена Антонія и Клео-

пѣтры[1]). Конечно, кто вообразитъ себѣ это, тотъ способенъ вообразить и болѣе. Кто принялъ сцену въ извѣстное время за дворецъ Птоломеевъ, тотъ можетъ принять ее черезъ полчаса за мысъ Акціума. Очарованіе, если уже допускать его, не знаетъ извѣстныхъ границъ; если зритель можетъ однажды увѣриться въ томъ, что старые его знакомые суть дѣйствительно Александръ и Цезарь, что комната, освѣщенная свѣчами, есть Фарсальская равнина, или берегъ Граника, — тотъ въ состояніи возвыситься надъ границами разсудка или истины и съ высоты поэтическаго эмпирея можетъ презирать ограниченія земной природы. Нѣтъ возможности, чтобы умъ, странствуя въ подобномъ восхищеніи, сталъ считать часы; нѣтъ причины, почему и одинъ часъ не показался бы вѣкомъ въ такой горячкѣ мозга, которая сцену театра превращаетъ въ поле".

„Но дѣло въ томъ, что ложно основаніе, чтобы драматическое зрѣлище принималось за существенность; чтобы драматическій вымыселъ въ своей матеріальности возбудилъ, хотя на минуту, въ слушателѣ полную вѣру въ свою истинность. Вѣрно напротивъ то, что зрители всегда находятся въ полныхъ своихъ чувствахъ и знаютъ съ перваго акта до послѣдняго, что сцена ничто болѣе какъ сцена, а актеры — актеры. Если такъ, то смѣшно же извѣстному мѣсту позволять на время называться Аѳинами и не позволять называться Сициліей, когда мы знаемъ, что это мѣсто не есть въ самомъ дѣлѣ ни Сицилія, ни Аѳины, а просто новый театръ. — Такъ точно, если въ первомъ дѣйствіи представляются въ Римѣ приготовленія къ войнѣ противъ Митридата, то самая катастрофа войны можетъ быть, безъ всякой нелѣпости, представлена въ Понтѣ, потомучто мы знаемъ, что это не настоящая война, ни приготовленія къ ней; что мы ни въ Римѣ, ни въ Понтѣ; что передъ нами не Митридатъ и не Лукуллъ. Драма представляетъ послѣдовательное изображеніе послѣдовательныхъ дѣйствій, и почему же второй актъ драмы не можетъ представить дѣйствія, случившагося нѣсколько лѣтъ послѣ перваго, когда

1) Авг. Шлегель приводитъ только это мѣсто изъ Джонсона, не вникая подробнѣе во все его изслѣдованіе. Ueber Dramatische Kunst. Vorlesungen von Aug. W. v. Schlegel. 2 T. стран. 109. 1817.

оно съ нимъ такъ тѣсно соединено, что не предполагается между ними ничего кромѣ порожняго времени? Время изъ всѣхъ формъ бытія есть самое послушное воображенію; теченіе лѣтъ легко принимается за теченіе часовъ. Въ нашемъ внутреннемъ созерцаніи мы безъ труда стѣсняемъ время существенныхъ дѣйствій и потому охотно позволяемъ стѣснять его и въ подражательномъ изображеніи дѣйствія.

„Но спросятъ насъ: какъ же драма трогаетъ насъ, если мы ей не вѣримъ? Мы вѣримъ ей столько, сколько можно вѣрить драмѣ. Мы вѣримъ ей, какъ точной картинѣ дѣйствительнаго оригинала; какъ изображенію того, что̀ слушатель самъ бы чувствовалъ, если бы самъ дѣйствовалъ или страдалъ такъ же, какъ въ драмѣ притворно дѣйствуютъ и страдаютъ. Размышленіе, поражающее наше сердце, состоитъ не въ томъ, чтобы несчастія, изображаемыя передъ нами, были несчастія дѣйствительныя, но что это несчастія, которымъ *мы сами можемъ быть подвержены*. Если тутъ есть очарованіе, то оно заключается не въ томъ, что мы актеровъ воображаемъ несчастными на минуту, а скорѣе самихъ себя; скорѣе мы грустимъ отъ возможности несчастія, нежели предполагаемъ дѣйствительность онаго въ другихъ, какъ мать плачетъ надъ ребенкомъ, когда вспомнитъ, что онъ можетъ умереть. Удовольствіе, доставляемое трагедіею, происходитъ отъ того, что мы сознаемъ въ себѣ вымыселъ; — если бы мы воображали на сценѣ настоящія убійства и измѣны, трагедія не могла бы намъ нравиться.

„Подражанія производятъ грусть или радость не потому, что они принимаются за существенное, а потому, что напоминаютъ уму о существенномъ. Когда воображеніе наше наслаждается писаннымъ ландшафтомъ, мы не думаемъ, чтобы эти деревья могли намъ давать тѣнь, а источники — прохладу; — нѣтъ, но мы предполагаемъ, какъ бы намъ весело было, если бы такіе водометы брызгали вокругъ насъ, если бы эти лѣса шумѣли надъ нами[1]).“

Мы видимъ, что Джонсонова теорія искусства была глубже въ

1) Dr Johnson's Preface, стран. 215—220.

своихъ основаніяхъ, нежели теорія Французовъ, и что онъ точнѣе понималъ смыслъ *подражанія природѣ* и слова Аристотеля о поэзіи, какъ представленіе возможной, а не дѣйствительной жизни. Поэзія, по мнѣнію Джонсона, извлеченному изъ наблюденій надъ Шекспиромъ, есть изображеніе жизни всеобщей не въ дѣйствительномъ ея бытіи, а въ возможномъ.

Блеръ [1]), теоретикъ Англіи (1718 — 1800), былъ ученикомъ Джонсона [2]), но недостойнымъ учителя, потомучто онъ въ своей теоріи не столько слѣдовалъ національному направленію, сколько подражалъ Французамъ. Курсъ Блера [3]), конечно, болѣе относится къ Исторіи теоріи краснорѣчія, ибо авторъ гораздо подробнѣе излагаетъ сію послѣднюю, нежели теорію поэзіи; но мы считаемъ обязанностію сказать о немъ относительно нашего предмета.

Теорія поэзіи Блера не представляетъ никакой системы, никакого единства и даже послѣдовательнаго порядка въ изложеніи. Онъ начинаетъ изслѣдованіемъ о вкусѣ, опредѣляетъ его способностью принимать пріятныя впечатлѣнія отъ красотъ природы и искусства и находитъ въ немъ двѣ стихіи: одну, даруемую природою, инстинктъ къ прекрасному, и другую разумную, которая совершенствуется изученіемъ и наблюденіемъ. Такимъ образомъ, по мнѣнію Блера, вкусъ есть соединеніе естественнаго чувства красоты съ разумною способностью [4]). Первое средство къ усовершенствованію вкуса есть прило-

---

1) Гюго Блеръ родился въ Эдимбургѣ въ 1718 году, учился въ университетѣ Эдимбургскомъ, 23-хъ лѣтъ принялъ духовное званіе, съ 1758 года былъ пасторомъ церкви, въ 1755 году участвовалъ въ Эдимб. Журналѣ вмѣстѣ съ Робертсономъ и Адамомъ Смитомъ, съ 1759 года началъ преподавать риторику и піитику въ университетѣ Эдимбургскомъ, напечаталъ свой курсъ черезъ 24 года въ 1783 году; — умеръ въ 1800, 82-хъ лѣтъ. Въ этомъ курсѣ онъ воспользовался тетрадями Адама Смита, который сочинилъ также курсъ риторики, никогда не бывшей въ печати. Мнѣніями своими Блеръ принадлежалъ школѣ философовъ Шотландскихъ Гутчесона и Адама Смита.

2) Mézières. Tome II, pag. 130. «Johnson compte au rang de ses disciples des hommes tels que Robertson, Blair, Gibbon, Burke, Mackenzie».

3) Cours de Rhétorique et de Belles-Lettres, par Hugues Blair. Traduit de l'Anglais par M. Pierre Prevost. Seconde édition. 2 tomes. Paris. 1821.

4) Le sentiment naturel du beau est la première cause de l'impression agréable que nous recevons. La raison nous fait voir pourquoi ce sentiment nous affecte. T. I. pag. 23.

женіе разума и здраваго смысла къ произведеніямъ генія. Двумя главными стихіями вкуса условливаются два главныя его качества: нѣжность, которая заключается въ совершенствѣ врожденнаго чувства и особенно въ тонкости органовъ, и чистота, или вѣрность разума въ выборѣ изящныхъ предметовъ. Можетъ ли быть вкусъ одинъ для всѣхъ народовъ, или вкусы различны? Единымъ мѣриломъ вкуса могла бы быть природа, но она недостаточна и измѣнчива. Поэтому Блеръ принимаетъ еще вторымъ мѣриломъ большинство голосовъ и общее мнѣніе человѣчества [1]). Но какъ узнать его? Онъ не рѣшаетъ этого вопроса и возвращается къ тому же врожденному чувству, съ котораго началъ. Вообще мы видимъ, что теорія Блера похожа на теорію Баттё, но еще неопредѣленнѣе.

Послѣ лекцій о вкусѣ слѣдуетъ лекція о геніи, который Блеръ опредѣляетъ способностью исполнять. Статьи объ удовольствіяхъ вкуса, заключающихся въ высокомъ и прекрасномъ, представляютъ только описаніе этихъ видовъ изящнаго и исчисленіе нѣкоторыхъ примѣровъ, взятыхъ изъ природы и искусства.

Переходя отъ краснорѣчія къ поэзіи (Томъ 2, стран. 302), Блеръ разбираетъ сначала два мнѣнія: 1) что поэзія есть вымыселъ и 2) что поэзія — подражаніе. Онъ не доволенъ ни однимъ изъ нихъ и предлагаетъ свое. Поэзія, по его мнѣнію, есть языкъ страсти или одушевленнаго воображенія, языкъ почти всегда подчиненный правильному размѣру [2]). Ясно, что Блеръ въ поэзіи видитъ одну только форму, одни стихи, а не искусство. Это мнѣніе гораздо ниже мнѣнія Баттё, который постигалъ, что сущность поэзіи не въ одной наружной формѣ. Далѣе: поэзія происходитъ отъ страстнаго состоянія души, которое измѣняетъ языкъ человѣка и даетъ ему характеръ фигурный [3]). Различные роды поэзіи имѣютъ начало свое въ разныхъ обычаяхъ и ощущеніяхъ жизни, напр. оды и гимны — въ чувствахъ религіозныхъ,

---

1) Le goût qui est juste et vrai, est celui qui est conforme au sentiment le plus général parmi les hommes. Tel est le modèle ou la règle fixe à laquelle il faut s'en tenir.

2) Стран. 307.

3) Стран. 310.

элегіи — въ обычаѣ плакать по умершихъ друзьяхъ, поэзія эпическая — въ обычаѣ воздавать похвалу героямъ [1]). Въ изложеніи частныхъ родовъ поэзіи Блеръ не слѣдуетъ никакому порядку и начинаетъ такъ же произвольно, какъ и Буало, съ Пастушескихъ стихотвореній. Онъ оправдывается только тѣмъ, что въ изложеніи своемъ восходитъ отъ низшихъ родовъ къ высшимъ [2]). Эта лѣстница поэтическихъ родовъ, по мнѣнію Блера, есть слѣдующая: Поэзія пастушеская, лирическая, дидактическая, эпическая и драматическая. Весьма важно и подробно разсказываетъ онъ, какое должно быть содержаніе каждаго рода и вида, какіе характеры, о чемъ должны говорить между собою дѣйствующія лица. Всѣ эти правила, говоря искренне, должны наводить нестерпимую скуку на слушателя, потому что они не возбуждаютъ въ немъ мысли, а скорѣе убиваютъ ее и нисколько не развиваютъ вкуса. Не лучше ли бъ было, вмѣсто изложенія пустыхъ правилъ и описанія родовъ, описывать самые образцы искусства; вмѣсто того, чтобъ разсказывать примѣрное содержаніе и строеніе поэмы, описать Иліаду и Одиссею? Это развивало бы вкусъ, а вмѣстѣ и точнѣе знакомило бы съ тѣмъ, что́ такое эпопея. Подобное описаніе изящныхъ произведеній поэзіи должно бы и у насъ входить непремѣнно въ ученіе приготовительное къ Университетскому и замѣнять эти сухія, ни къ чему не ведущія школьныя піитики, отъ которыхъ въ головѣ ученика ничего не остается. Какая польза, напримѣръ, слышать ученику отъ теоретика, что трудность оды происходитъ отъ господствующаго мнѣнія, которымъ предписывается восторгъ для лирической поэзіи [3]); что крайняя цѣль всѣхъ родовъ поэзіи есть произведеніе полезнаго впечатлѣнія на умы читателей [4]); что поэзія драматическая считалась у всѣхъ народовъ полезною забавою, но такъ какъ паденіе героя должно быть занимательнѣе, нежели свадьба частнаго человѣка, то и рѣшили, что трагедія есть забава благороднѣйшая, нежели комедія [5])?

---

1) Стран. 317.
2) Стран. 334.
3) Т. 2, стран. 359.
4) Стран. 365.
5) Стран. 504.

Вся теорія Блера состоитъ, по большей части, въ подобныхъ замѣчаніяхъ. Изъ всей частной піитики я могъ извлечь только одну достопамятную мысль: предложеніе въ замѣну музыки ввести хоръ въ междудѣйствія трагедіи, содержаніе котораго своими словами и музыкою соотвѣтствовало бы происшествіямъ предыдущаго дѣйствія и чувствамъ, ими произведеннымъ[1]). Блеръ не умѣлъ даже воспользоваться превосходными замѣчаніями своего учителя Джонсона объ единствѣ времени и мѣста и предписываетъ эти правила, основываясь на томъ, что, чѣмъ болѣе поэтъ приблизитъ драматическое представленіе и всѣ его обстоятельства къ точнѣйшему подражанію природѣ и дѣйствительной жизни, тѣмъ впечатлѣніе будетъ сильнѣе и полнѣе[2]). Изъ этихъ словъ мы можемъ видѣть, что Блеръ въ своихъ понятіяхъ объ искусствѣ слѣдовалъ болѣе Французамъ, нежели Джонсону. Въ заключеніи своей теоріи драмы онъ почти готовъ отдать предпочтеніе драматическимъ поэтамъ Франціи передъ своими соотечественниками, оставляя за сими послѣдними только изобиліе огня и силы. Наконецъ, Шекспира, генія поэзіи Англійской, Блеръ называетъ геніемъ грубымъ, необработаннымъ, дикимъ, и оставляетъ нерѣшеннымъ вопросъ: красоты ли, недостатки ли превосходятъ въ его твореніяхъ[3])? — Мы видѣли, какъ Драйденъ, Аддисонъ, Попе, не смотря на строгія классическія мнѣнія, закрывали своего Аристотеля передъ Шекспиромъ и благоговѣли; Блеръ уже безъ патріотическаго сочувствія смотрѣлъ на перваго поэта Англіи: вотъ лучшее доказательство того вліянія Французскихъ мнѣній, отъ которыхъ пострадали его теорія и критика.

---

1) Стран. 515. Эта мысль получила замѣчательное исполненіе въ Италіянскихъ трагедіяхъ Манзони. Особенно прекрасенъ хоръ въ его Карманьолѣ, раздѣляющій первое дѣйствіе отъ втораго.

2) Стран. 529 и 532.

3) Стран. 559 и 560.

V.

Теорія поэзіи въ Германіи.

Наконецъ, мы вступаемъ въ ту страну, которая есть настоящая создательница новой теоріи искусства.

Трудно излагать исторію всякаго умственнаго развитія въ Германіи, потомучто всѣ замѣчательныя явленія этой страны такъ быстры, почти единовременны и всѣ тѣснятся во второй половинѣ прошлаго столѣтія и въ первой четверти нашего. Для того, чтобы соблюсти порядокъ, мы должны непремѣнно начертать распредѣленіе, которое будетъ основано на самыхъ элементахъ, дѣйствовавшихъ въ развитіи теоріи.

Здѣсь являются два главные элемента: философскій и критическій, изъ взаимнаго дѣйствія которыхъ должна родиться теорія въ Германіи. Мы разсмотримъ сначала первый элементъ и здѣсь увидимъ, какъ мало по малу наука искусства вторгается въ область философіи и какъ философы постепенно отвѣчаютъ на ея вопросы, и, наконецъ, въ царствѣ чистаго умозрѣнія находятъ для искусства самобытное, независимое начало, и какъ самое искусство развитіемъ своимъ въ Германіи отвѣчаетъ открытію сего начала, такъ что фактъ науки совпадаетъ съ фактомъ искусства: явленіе возможное въ одной Германіи! — За усиліями философовъ мы разсмотримъ усилія критиковъ и отчасти поэтовъ Нѣмецкихъ (ибо всегда эти два стремленія въ Германіи соединялись), которые пристально изучаютъ явленія, полагаютъ границы родамъ и видамъ, собираютъ изящные типы у всѣхъ народовъ, возвращаютъ ихъ къ первобытной формѣ, устраняютъ искаженія и, изготовляя матеріалы для теоріи, сами не берутъ на себя подвига создать ее. Въ заключеніе, увидимъ мы и усилія смѣлыхъ теоретиковъ, которые, склоняясь болѣе на сторону элемента философскаго и пользуясь нѣкоторыми результатами критиковъ, силятся создать теорію на единомъ началѣ и привести всѣ разнообразныя явленія поэзіи къ всеобъемлющему философскому единству.

Такимъ образомъ, изслѣдованіе наше само собою дѣлится на три

части и будетъ заключать: 1) Отношеніе Германской философіи къ теоріи поэзіи, 2) Исторію критики и 3) собственно Исторію теоріи.

1. Отношеніе между философіею и теоріею искусства въ Германіи.

У всѣхъ народовъ, которые только развивали теорію искусства, было всегдашнее сочувствіе между нею и философіею. Мы видѣли это въ древнемъ мірѣ, гдѣ теорія даже и принадлежала почти исключительно философамъ, ибо науки не получили еще въ то время достаточно самостоятельнаго развитія и всѣ обнимались кругомъ философіи. Теорія поэзіи въ Римѣ согласовалась съ практическимъ характеромъ эклектической философіи Рима, гдѣ всегда господствовало ученіе стоиковъ. Въ новомъ мірѣ Италія позднѣе развила свою самобытную философію: Вико, единственный ея философъ, жилъ въ XVII и XVIII вѣкѣ[1]). Но извѣстно, какое малое вліяніе произвелъ онъ на Италію: можно сказать, что Вико позднѣе былъ открытъ Нѣмцами и Французами. Теорія поэзіи въ Италіи явилась до ея самобытнаго философа. Во время Тасса господствовала въ ней философія эклектическая, которой всѣ элементы были древніе, особенно Платонъ и Аристотель. Сей эклектизмъ мы могли видѣть ясно въ теоріи Тасса. Баттё былъ современникомъ Кондильяку[2]), послѣдователю Бэкона и Локка. Эмпирическая философія Франціи явно отразилась въ началахъ перваго ея эстетика. Аналитическая метода философа принесла пользу Баттё въ нѣкоторыхъ вѣрныхъ результатахъ его теоріи.

Въ Англіи теорія и критика принимали особенное нравоучительное направленіе не потому ли, что нравственная философія тамъ всегда процвѣтала и образовала особенную школу въ Шотландіи?

Когда эмпиризмъ перешелъ въ матеріализмъ во Франціи и въ Англіи; когда Гельвецій увѣрялъ, что руки образовали умъ, а Кабанисъ

---

1) Род. въ 1670 году, умеръ въ 1744.

2) Извѣстно, что Кондильякъ и Баттё умерли въ одномъ году, а именно въ 1780.

видѣлъ въ мысляхъ отдѣленіе мозга, это ученіе было примѣнено и къ искусству. Матеріалистъ въ эстетикѣ Бурке былъ современникомъ матеріалистамъ въ философіи.[1]). Въ своемъ сочиненіи: о высокомъ и прекрасномъ, Бурке объясняетъ всѣ наслажденія изящнаго посредствомъ дѣйствія на нервы: по его мнѣнію, высокое приводитъ ихъ въ полезное сотрясеніе, прекрасное напротивъ ихъ пріятно ослабляетъ[2]).

Если всюду было сочувствіе между теоріею искусства и философіею, то, конечно, оно должно было еще сильнѣе отозваться въ томъ народѣ, который былъ призванъ къ созданію ново-европейской философіи и который, по выраженію современнаго критика Германіи, имѣетъ врожденное стремленіе все возводить къ философіи, къ своему любимому абсолюту.

Въ Латинской Европѣ постоянно господствовало въ философіи начало матеріальное, которое наслѣдовала она отъ древняго міра. Вся сія философія совершается болѣе или менѣе въ чувственной области эмпиризма. Только въ Германіи, чисто сохранившей оригинальныя стихіи новой Европы, окончательно открылась для философіи другая область — царство духа, которое въ древности предчувствовалъ Платонъ, въ новомъ мірѣ — Французъ Декартъ. Вся Германская философія, отъ Лейбница до Шеллинга и Гегеля, постоянно жила въ области чистаго умозрѣнія и, проникая болѣе и болѣе въ глубину человѣческаго духа, стремилась въ немъ открыть то начало мысли, по которому думала построить умственно вселенную. Это дерзкій Титанъ, который выше и выше стремился главою къ небу, хотѣлъ похитить у Зиждителя тайну творенія и человѣческою мыслію построить міръ.

Лейбницъ, къ Бэконову началу: *„ничего нѣтъ въ умѣ, чего бы прежде не было въ чувствахъ“* прибавивъ: *„кромѣ самаго ума,“*— послѣднимъ словомъ открылъ Германіи путь въ область умозрѣнія. Онъ призналъ необходимыя истины врожденными; всѣ чувствами пріобрѣтаемыя познанія — смѣшанными, а ясными и истинными — одни

1) Бурке 1730—1797.

2) A. W. von Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste. Erste Vorlesung.

только познанія разума. *Христіанъ Вольфъ*, послѣдователь Лейбница, творецъ Энциклопедіи философскихъ наукъ и философской терминологіи, исходилъ также отъ одного мышленія и пренебрегалъ матеріальными условіями познанія. *Кантъ*, основатель трансцендентальнаго идеализма, открылъ, наконецъ, область чистаго умозрѣнія, поставилъ въ духѣ человѣческомъ средоточіе нашего изслѣдованія, утвердилъ знаніе a priori, какъ убѣждающее насъ въ возможности предметовъ, однако принялъ какое-то таинственное отношеніе между субъективнымъ нашимъ знаніемъ и объективнымъ міромъ, которое оставилъ нерѣшенною загадкою. *Фихте* кинулся въ послѣднюю крайность умозрѣнія, въ бездонную его пучину, уничтоживъ совершенно предметный міръ и заключивъ знаніе и бытіе въ одномъ самостоятельномъ самосущемъ *Я*, безъ всякаго отношенія ко внѣшнему міру, который считалъ онъ призракомъ *Я*. Наконецъ, *Шеллингъ*, сначала увлекшійся мнѣніями Фихте, потомъ ему противодѣйствовавшій, обратилъ путь, имъ принятый, отъ природы дошелъ до развитія *Я*, почему и прослылъ сначала естественнымъ философомъ, и, наконецъ, въ чистомъ умѣ человѣка думалъ разгадать тайну, наслѣдованную отъ Канта, отношеніе между міромъ субъективнымъ и объективнымъ, и утвердилъ его въ безусловномъ тождествѣ, въ *Абсолютѣ*, которымъ хотѣлъ увѣнчать, наконецъ, стремленіе Нѣмецкой философіи и построить изъ него міръ идеальный и естественный... Но здѣсь философъ остановился и на дерзкомъ опытѣ призналъ свое безсиліе. Прежній Шеллингъ, въ лицѣ Гегеля, продолжалъ свое стремленіе и достигъ до нелѣпой крайности, осмѣянной самими Нѣмцами, обоготворилъ себя и поклонился самому себѣ. Но въ лицѣ новаго Шеллинга титанъ философіи Германской, утомленный продолжительнымъ блужданіемъ въ безпочвенной области умозрѣнія, измученный неудовлетворенными порывами знанія, съ раскаяніемъ повергся у престола Вѣры, призналъ безсиліе человѣческой мысли и подчинилъ философію Откровенію, откуда только можетъ она воспринять и свѣтъ, и силу.

Въ этомъ безпрерывномъ стремленіи по области умозрѣнія къ высшему началу — къ Абсолюту — Философы возносили съ собою и всѣ науки современныя. Нѣтъ ни одного вопроса въ нравственной

жизни человѣка, который бы не отозвался въ философіи Германцевъ, который бы не связанъ былъ, по выраженію Менцеля, какою-нибудь невидимою нитью съ ихъ отвлеченными умствованіями. Любопытно видѣть это въ отношеніи къ нашему предмету: по мѣрѣ того какъ поэзія и искусство вообще развивались въ Германіи, и вопросы о нихъ въ критикѣ и теоріи становились обильнѣе, — по мѣрѣ того философія принимала науку искусства въ свою область и, наконецъ, отдѣлила ей у себя почетное и особое мѣсто.

Лейбницъ (1646 — 1716) ничего не сдѣлалъ въ пользу науки искусства. Онъ жилъ въ такое время, когда въ Германіи вопросъ объ искусствѣ почти не начался, когда еще и классикъ Готшедъ не выступилъ на сцену. Раздѣляя душевныя способности на высшія и низшія, онъ предоставилъ низшія искусствамъ, именно: воображеніе и память; высшія же отдалъ логикѣ.

Христіанъ Вольфъ (1679 — 1754), современникъ Готшеда и Бодмера, въ своей энциклопедіи философскихъ наукъ не далъ мѣста эстетикѣ; но послѣдователь его *Баумгартенъ* (1714 — 1760) первый въ Германіи создалъ эстетику, принявши за основаніе Вольфово ученіе о началѣ пріятныхъ ощущеній, которыя Вольфъ заключилъ въ неясномъ познаніи совершенства.

Кантъ (1724—1804), ровесникъ Клопштока (1724—1803), современникъ Винкельмана, Лессинга, Виланда, Гердера и учитель Шиллера и Гёте, долженъ былъ уже отвѣчать на художественное стремленіе Германіи подробнѣйшимъ изслѣдованіемъ вопроса объ изящномъ и искусствѣ. Уединенный Кёнигсбергскій философъ, къ сожалѣнію, почти вовсе не занимался самыми произведеніями искусства и потому судилъ только a priori. Прежде нежели вышелъ онъ на поприще умозрительной метафизики и явился основателемъ системы, онъ издалъ свои *Наблюденія надъ чувствомъ прекраснаго и высокаго*[1]); потомъ въ *Критикѣ Разсудка*[2]) связалъ свои мысли объ изящномъ

1) Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Königsb. 1764.

2) Kritik der Urtheilskraft. Berlin. 1790. Подробное изложеніе всего ученія Канта объ изящномъ и объ искусствѣ, извлеченное изъ критики разсудка, можно найти въ сочиненіи Гердера: Kalligone, написанномъ въ опроверженіе

и искусствѣ съ общею системою своей философіи. Кантъ выводитъ эстетическое наслажденіе въ человѣкѣ изъ удовольствія, которое ощущаетъ его разсудокъ, видя въ формахъ природы сообразность съ цѣлію и придавая ей свое разумное понятіе. Отсюда видно, что для наслажденія изящнымъ Кантъ не отдѣлилъ особенной способности въ человѣкѣ, а подчинилъ оное разсудку. Потому, вѣроятно, Кантъ отвергалъ и возможность эстетики какъ особой науки. Гердеръ въ своемъ опроверженіи на эстетическое ученіе Канта весьма остроумно и справедливо замѣчаетъ, что Кёнигсбергскій философъ, весь погруженный въ область разсудка (Verstand) и ума (Vernunft), коими онъ обнялъ всю философію, не зналъ, куда пристроить чувствованія, и особенно чувствованія изящнаго, которыя, по причинѣ распространенія любви къ искусствамъ и поэзіи въ Германіи, представляли философу вопросъ, неизбѣжно требовавшій отъ него разрѣшенія. Не могъ онъ допустить ихъ въ высшую область чистаго ума, потомучто она была слишкомъ для нихъ идеальна и отвлеченна. Не могъ онъ оставить ихъ въ низшей области чувствъ, потомучто это было бы оскорбленіе искусству современному. Особой дѣятельности духа, эстетической, Кантъ еще не постигалъ. — И такъ, ощущенія изящнаго отнесъ онъ къ области разсудка и поставилъ въ основаніе, что *чувствованіе и сужденіе суть одно и тоже* (Empfinden und Urtheilen ist Eins). На семъ основаніи сужденія вкуса или сужденія эстетическія Кантъ хотѣлъ подчинить тѣмъ же логическимъ категоріямъ, какимъ онъ подчинилъ сужденія разсудка, и силился составить логическое опредѣленіе прекрасному, по качеству, количеству, отношенію и образности, по симъ четвероякимъ моментамъ, поставленнымъ въ его логикѣ для всякаго сужденія. Но Кантъ чувствовалъ неловкость своего философскаго поступка съ ощущеніями изящнаго; онъ видѣлъ, что вводитъ ихъ въ сферу опредѣленныхъ понятій, и замѣчалъ, что однако есть же между сими послѣдними и ими совершенная разница. Поэтому, при опредѣленіи изящнаго по категоріямъ, онъ долженъ былъ допу-

---

Канту. О немъ я буду говорить ниже. Кромѣ того, въ умноженномъ изданіи Зульцерова словаря находится краткое изложеніе эстетическаго ученія Канта.

стить нѣкоторыя противорѣчія, давшія поводъ Гердеру довольно жестоко насмѣяться надъ философомъ. По *качеству*, Кантъ опредѣлилъ прекрасное тѣмъ, что̀ нравится намъ *безъ всякаго интереса*. Такою чертою философъ хотѣлъ отдѣлить прекрасное отъ добраго, которое нравится намъ, возбуждая въ насъ интересъ особенный [1]). *По количеству*, прекрасно то, что̀ нравится намъ *безъ всякихъ понятій*, какъ предметъ *всеобщаго* наслажденія. Этимъ Кантъ хотѣлъ выразить неопредѣленность изящнаго ощущенія и независимость идеально-изящнаго отъ всякаго опредѣленнаго, частнаго объекта; но этимъ же самымъ онъ опять исключалъ изящное изъ области логики и впадалъ въ сильное противорѣчіе съ самимъ собою, навлекшее ему насмѣшки Гердера. Кантъ предчувствовалъ, что изящное не можетъ быть въ области понятій, потому онъ хотѣлъ его освободить отъ нихъ, а между тѣмъ сужденія вкуса или чувствованія изящнаго въ самомъ началѣ заключилъ въ область логики: *сужденіе безъ понятія* — вышла странная нелѣпость! Дѣло̀ въ томъ, что Кантъ еще не достигъ до *изящнаго въ идеѣ:* это былъ подвигъ Шеллинга; но и Кантъ уже чувствовалъ, что изящному не ловко и душно въ атмосферѣ логической. — По *отношенію*, изящное должно быть *цѣлесообразно;* но философъ видѣлъ опять, что искусство не можетъ имѣть какой нибудь внѣшней опредѣленной цѣли, и потому прибавилъ: *цѣлесообразно*, но *безъ представленія какой нибудь цѣли*. Опять противорѣчіе, надъ которымъ болѣе всего шутилъ Гердеръ! Въ этой мысли Канта мы видимъ сильное предчувствіе мысли Шеллинга, что цѣль искусства въ немъ самомъ; мы видимъ какъ будто туже идею, но не досказанною, не нашедшею еще полнаго и точнаго выраженія. — Наконецъ, по *образности*, изящное должно быть признано за предметъ *необходимаго* наслажденія.

Вотъ полное опредѣленіе изящнаго по Канту:

„Изящно то, что̀ нравится безъ всякаго интереса и безъ понятія, вообще, что̀ имѣетъ въ формѣ своей цѣлесообразность, но безъ пред-

1) Das Wohlgefallen am Guten sey nicht schön. Schön sey der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse.

ставленія какой нибудь особенной цѣли, и что́ признается за предметъ необходимаго наслажденія [1])".

Два вида изящнаго признавалъ Кантъ: *высокое*, заключающееся въ предметѣ безформенномъ, который представляетъ безграничность, при идеѣ совокупной цѣлости; и *прекрасное*, которое содержится въ ограниченной формѣ. Чувство высокаго на минуту подавляетъ силы жизни, но потомъ даетъ имъ обильнѣйшее излитіе; чувство прекраснаго, напротивъ, содержитъ душу въ спокойномъ созерцаніи. Высокое раздѣляется на математически и динамически высокое, смотря по тому, въ пространствѣ или во времени оно является.

Фихте (1762—1814) ничего не сдѣлалъ для науки искусства. Изъ прикладныхъ частей философіи онъ болѣе всего трудился въ пользу Иѳики. Природа и искусство, какъ говоритъ Менцель, возстали противъ ученія Фихте. Вдавшись въ крайность умозрѣнія и признавая безусловно существованіе одного только *Я*, Фихте не могъ заниматься искусствомъ, которое, сближая отношенія человѣка съ міромъ реальнымъ, сильно противорѣчило его системѣ.

Кантъ и Фихте нашли ревностнаго послѣдователя, приложившаго ихъ системы къ искусству, въ *Шиллерѣ*. Въ письмахъ своихъ объ *Эстетическомъ воспитаніи* [2]) онъ объявляетъ, что утвердилъ всѣ свои положенія на основаніяхъ Канта. Въ мысляхъ его, что эстетическое воспитаніе есть приготовительное къ нравственному и что красота служитъ къ стройному развитію въ человѣкѣ нравственной свободы, видно стремленіе приложить къ искусству начала Фихтева нравоученія, котораго Шиллеръ былъ вѣрнымъ послѣдователемъ, какъ видно изъ многихъ его стихотвореній. Мы еще будемъ имѣть случай возвратиться къ Шиллеру, а здѣсь излагаемъ только ученія философовъ.

Фихтева философія была переходною и, произведши мгновенный

---

1) Schön ist, was ohne alles Interesse, und, ohne Begriff, allgemein wohlgefallt, dessen Form, in so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm sich wahrnehmen lässt, und Zweckmassigkeit hat, und was, als ein Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens, erkannt wird.

2) Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen.

взрывъ въ умахъ, скоро исчезла вмѣстѣ съ своимъ основателемъ и всѣми его послѣдователями. Между тѣмъ поэзія и искусство въ Германіи достигли высшей степени развитія. Винкельманъ, Лессингъ и Гердеръ раскрыли многія его тайны и собирали цвѣтъ искусства у всѣхъ народовъ міра для своей Германіи. Шиллеръ и Гёте были въ полной силѣ развитія, и Германія имѣла уже произведенія поэзіи, равныя произведеніямъ другихъ народовъ. Въ это время явился новый философъ *Шеллингъ* (род. въ 1775 г.), который долженъ былъ отвѣчать художественному образованію Германіи и окончательно рѣшить для нея вопросъ объ искусствѣ.

Шеллингу принадлежитъ созданіе началъ новой теоріи искусства. Онъ ввелъ ее рѣшительно въ область философіи и далъ ей мѣсто въ трехъ частяхъ трансцендентальнаго идеализма[1]) подъ именемъ эстетической. Въ числѣ трехъ дѣятельностей духа онъ указалъ мѣсто дѣятельности художественной наровнѣ съ познающею и дѣйствующею; въ числѣ трехъ идей, врожденныхъ духу человѣческому, слѣдуя Платону, Шеллингъ призналъ и красоту наровнѣ съ истиною и благомъ, и показалъ имъ единство и сродство между собою; самое искусство опредѣлилъ свободнымъ твореніемъ духа человѣческаго, въ которомъ проявляется часть божественной творческой силы; творческую силу поставилъ въ соединеніи безсознательнаго божественнаго вдохновенія съ сознаніемъ художника; красоту заключилъ въ гармоніи безконечнаго съ конечнымъ (идеи съ формою); произведенію искусства далъ совершенное превосходство надъ произведеніемъ природы и, наконецъ, освободилъ его отъ всякой внѣшней цѣли, отъ всякой посторонней зависимости, утвердивъ цѣль искусства въ немъ самомъ и оградивъ чувство нравственное тѣмъ, что прекрасное есть вмѣстѣ истинно и благо.

Шеллингу, который самъ во многомъ отправлялся отъ началъ Платона и особенно Неоплатониковъ, предстояло необходимо рѣшить вопросъ: въ какомъ же смыслѣ древніе опредѣляли искусство подра-

---

1) System des transcendentalen Idealismus. Tübingen. 1800. Шеллингу въ этомъ послѣдовалъ и Вагнеръ въ своей Idealphilosophie.

жаніемъ природѣ? Онъ согласилъ рѣшеніе этого вопроса съ своимъ опредѣленіемъ. Все зависитъ, говоритъ Шеллингъ, отъ значенія, какое мы дадимъ слову: природа. Для одного она есть мертвый аггрегатъ неопредѣлимаго множества предметовъ, или кладовая вещей міра; для другаго — почва, отъ коей пріемлетъ онъ пищу и содержаніе; но древнимъ язычникамъ, обоготворявшимъ природу, являлась она творящею первоначальною силою, которая производитъ изъ самой себя всѣ вещи [1]). Прибавимъ, что такою являлась она и создателю естественной философіи, прежнему Шеллингу, до примиренія его съ религіей. И такъ, если въ этомъ смыслѣ принимать природу, заключаетъ Шеллингъ, то искусство, и по мнѣнію древнихъ, будетъ соревнованіемъ творящей силѣ природы. Августъ Шлегель и Бахманъ повторили мнѣніе Шеллинга [2]).

Въ началахъ, поставленныхъ Шеллингомъ, видимъ мы истинное основаніе новой теоріи искусства, соотвѣтствующее самому характеру искусства Христіанскаго, почерпаемому болѣе изъ области духа.

Мы усмотримъ послѣ, какъ начала Шеллинга были развиты его послѣдователями, которые вдались въ крайность, равно какъ и всѣ ученики сего философа. Но здѣсь замѣтимъ только, что явленіе Шеллинговой теоріи въ Германіи соотвѣтствовало совершенно явленію искусства. Чтó Шеллингъ утвердилъ въ теоріи, то Гёте исполнилъ на практикѣ. Великій поэтъ Германіи поставилъ цѣль искусства въ немъ самомъ, отрѣшивъ его отъ всѣхъ цѣлей внѣшнихъ. И въ Германіи законъ исполнился: теорія отвѣчала искусству [3]).

---

1) Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. München. 1807.

2) Шеллингъ въ помянутомъ сочиненіи (стран. 5) говоритъ о природѣ: dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt. Eine hohe Bedeutung hatte jener Grundsatz wohl, wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nacheifern lehrte.... Авг. Шлегель, въ своихъ чтеніяхъ о Теоріи и Исторіи образовательныхъ искусствъ (1827): Nach ihrem wahren Begriffe ist die Natur jene unendliche Urkraft des unerschöpflichen Schaffens und Gebährens (φύσις von φύω, von *natura nasci*). Verstehen wir das Nachahmen und die Natur in diesem Sinne, dann können wir allerdings sagen: die Kunst soll nachahmen, d. h. jener höchst schöpferischen Kraft nachstreben. Бахманъ говорилъ тоже въ своей теоріи: die Kunstwissenschaft. Jena. 1811. Стран. 26 и 27.

3) Я не разбиралъ мнѣній Гегеля о теоріи искусства, потомучто въ самой

2. *Исторія критики и поэзіи въ Германіи.*

Отъ философовъ, которые возводили науку искусства въ чистую область умозрѣнія, мы перейдемъ къ критикамъ, которые напротивъ занимались подробнымъ изученіемъ самихъ фактовъ искусства и готовили матеріалы для полной теоріи. Сюда же я присоединяю и краткій очеркъ поэзіи Германской потому, что она всегда шла объ руку съ критикою и теоріею, и потому, что всѣ великіе поэты Германіи внесли замѣчательный вкладъ въ науку своего искусства. Произведенія ихъ носятъ на себѣ печать сознанія своего дѣла и глубокаго изученія. Сюда же — къ критикамъ — отношу я и тѣхъ писателей, которые трактовали поэзію исторически.

Замѣчательно, что ни одинъ изъ критиковъ Германскихъ не написалъ полной теоріи. Всѣ они посвящали себя преимущественно какой нибудь отдѣльной части и въ ней подробнымъ изученіемъ достигли важныхъ результатовъ, вошедшихъ потомъ въ теорію; но ни одинъ изъ критиковъ не принялъ на себя смѣлаго подвига: сомкнуть всѣ явленія міра поэтическаго въ одинъ кругъ и все подвести къ одному закону. Эту похвальную скромность, этотъ недостатокъ рѣшимости я приписываю въ критикахъ трудолюбивой ихъ наклонности изучать самые факты искусства; преданные сему дѣлу, они лучше

Германіи сіи мнѣнія не приведены еще въ общую извѣстность. Въ 1835 году вышло въ Лейпцигѣ сочиненіе Штеклинга: Die Kalologie oder die Lehre vom Schönen, aus Einem Principe vollständig entwickelt. Оно здѣсь еще неизвѣстно, но о немъ Менцель объявляетъ въ 124 № своего Literatur-Blatt (1836) и излагаетъ содержаніе онаго. Штеклингъ во введеніи своемъ исторически проходитъ всѣ теоріи прекраснаго, начиная съ древнихъ; въ заключеніи выставляетъ и мнѣнія нѣмецкихъ философовъ, по порядку. О Гегелѣ вотъ что́ у него сказано, по свидѣтельству Менцеля: «Гегелева эстетика еще не явилась, и потому его воззрѣніе на прекрасное вообще извѣстно только его слушателямъ». (Hegels Aesthetik ist noch nicht erschienen, und seine Ansicht vom Schönen überhaupt ist daher nur seinen Zuhörern bekannt). Такъ говорятъ ученые Германіи объ эстетическомъ ученіи Гегеля. Въ энциклопедіи философскихъ наукъ онъ изложилъ нѣкоторыя мысли объ искусствѣ; но должно признаться, что изъ всѣхъ философовъ нѣмецкихъ Гегель принадлежитъ къ числу самыхъ темнѣйшихъ по изложенію.

могли видѣть недостатокъ матеріаловъ и отсюда невозможность созданія полной и стройной науки; ихъ умъ, аналитически направленный, не дерзалъ на преждевременный и неудачный синтезъ. На это дерзали напротивъ такіе люди въ Германіи, которые чрезвычайно мало занимались самимъ искусствомъ и не оказали никакихъ услугъ въ критикѣ.

Всемірный эклектизмъ есть главный характеръ литературы Германской и ея критики. Нѣмцы теперь преслѣдуютъ его, но отсюда вся ихъ слава. Всѣ народы Европы, древніе и новые, вложили свою стихію въ литературно-художественное образованіе Германіи, которое явилось подъ конецъ универсальнымъ, всеобъемлющимъ и слитіемъ разнородныхъ стихій обозначило свой собственный характеръ. Менцель въ своемъ сочиненіи о Нѣмецкой литературѣ [1]) раскрываетъ эти разнонародныя вліянія на Германію, слившіяся потомъ въ универсальность. Руководствуясь нѣсколько его изложеніемъ, мы бросимъ предварительный взглядъ на первоначальное развитіе поэзіи и критики въ Германіи до Лессинга. Отсюда предстанетъ намъ яснѣе явленіе и значеніе сего перваго національнаго ея критика.

Германія, послѣ тридцати-лѣтней войны, представляла пестроту иноземныхъ вліяній, въ которыхъ двѣ главныя стихіи означались особенно сильными чертами: филологическое изученіе древнихъ, распространенное Протестантами въ школахъ и Университетахъ, и Французская мода по образцу двора Людовика XIV, господствовавшая при всѣхъ дворахъ Германіи и въ высшемъ обществѣ.

Послѣдняя стихія — Галломанія, болѣе связанная съ жизнію, должна была разыграть первую роль въ литературѣ. Она начинается съ первой Силезской школы и представителя ея Мартина Опица (1597—1639), объемлетъ вторую Силезскую школу и, наконецъ, во всей своей силѣ развивается въ школѣ Саксонской, гдѣ достигаетъ критическаго сознанія и своей крайности въ *Готшедѣ* (1700—1766), главномъ представителѣ вліянія Французскаго. Ему противодѣйствуютъ два другія вліянія: Англійское и Греческое. Первое выходитъ изъ

1) Die Deutsche Literatur von Menzel. 1836.

Швейцаріи, соединяясь нѣсколько и съ Греческимъ, въ лицѣ *Бодмера* (1698—1783) и *Брейтингера* (1701—1776), критиковъ ученыхъ, которые долго враждовали съ Готедомъ[1]) и его послѣдователями и одержали побѣду надъ исключительнымъ Французскимъ господствомъ.

Вліянія иноземныя болѣе и болѣе переплетались въ Германіи. Въ самой школѣ Бодмера, кромѣ Англоманіи, замѣтно изученіе Италіянцевъ и древнихъ. Менцель затрудняется положить рѣзкія грани между писателями. По преимуществу вліянія древняго, къ Грекоманамъ онъ относитъ *Рамлера* (1725 — 1798), составляющаго, по его мнѣнію, переходъ отъ Галломаніи къ Грекоманіи, *Глейма* (1719—1803) Нѣмецкаго Анакреона, *Геснера* (1730—1787) Нѣмецкаго Теокрита, *Клопштока* (1724 — 1803) Нѣмецкаго Гомера. Но въ Рамлерѣ, переводчикѣ Баттё и Горація, замѣтно также вліяніе Французовъ и Римлянъ; въ Клопштокѣ изученіе Мильтона въ Мессіадѣ и Оссіана въ Германновой битвѣ (Herrmann's Schlacht). Клопштокъ, хотя формами своими подражалъ древнимъ и особенно Гомеру, но духомъ и содержаніемъ поэзіи онъ есть первый основатель Германской національности: религія и отечество были его главными вдохновителями. Вліяніе Греческое отъ Клопштока перешло къ *Виланду* (1733 — 1813) и *Фоссу* (1751 — 182.), изъ которыхъ первый подражалъ духу древнихъ, сливая его нѣсколько со вкусомъ Французскимъ и Италіянскимъ (напр. въ Абдеритахъ и Оберонѣ); — второй же подражалъ только формамъ древнихъ, не усвоивая ихъ духа въ своихъ многочисленныхъ переводахъ и употребляя во зло гибкость языка Нѣмецкаго.

Преимущественное вліяніе Англійской Словесности представляютъ слѣдующіе писатели Германіи: *Захаріэ* (1726 — 1777), Нѣмецкій Попе, *Клейстъ* (1715 — 1759) — Томсонъ, *Рабенеръ* (1714 — 1771) и *Лихтенбергъ* (1747 — 1796) — Свифтъ, *Гиппель* (1741 — 1796) — Стернъ, *Николаи* (1733 — 1811) — Голдсмитъ, *Книгге* (1752 — 1796) — Честерфильдъ.

---

1) Этотъ споръ находится въ: Sammlung kritischer, poetischer und anderer geistvollen Schriften zur Verbesserung des Urtheils und Witzes in den Werken der Wohlredenheit und der Poesie, von Wieland besorgt, 1753. 3 B.

Всѣ эти разностороннія вліянія, особенно древнее Греческое и Англійское, сходятся и принимаютъ національный, критическій характеръ въ *Лессингѣ*.

Лессингъ.

Въ то время, когда во Франціи не явился еще первый ея критикъ и когда вся Европа поклонялась генію Франціи въ лицѣ Вольтера и уступала литературное первенство, въ то время существовалъ уже въ Германіи первый ея критикъ, сильный противникъ Франціи, преобразователь Словесности Германской, слѣдовательно и Европейской, Лессингъ, котораго даже не знала современная ему Европа [1]).

Гердеръ думаетъ, что Нѣмецкое слово „Kunst" происходитъ вмѣстѣ отъ двухъ глаголовъ: können (мочь) и kennen (знать), потому что въ искусствѣ возможность должна соединяться съ знаніемъ.

„Кто *знаетъ*, но не *можетъ*, тотъ, по словамъ Гердера, теоретикъ, которому не вѣрятъ въ дѣлѣ возможности; кто *можетъ* да не *знаетъ*, тотъ просто практикъ или ремесленникъ: истиный художникъ соединяетъ въ себѣ то и другое [1])."

Таково мнѣніе Гердера о происхожденіи и настоящемъ значеніи Нѣмецкаго слова: Kunst. Оно оправдалось Исторіею Германской литературы и искусства. Поэзія Нѣмецкая соединяла въ себѣ всегда знаніе съ возможностью, въ большей или меньшей степени: первые критики Германіи были поэтами; первые поэты также и критиками. Мы видимъ это на Лессингѣ и Гёте.

„Лессингъ, начинатель національнаго преобразованія поэзіи, не исключалъ мышленія ни изъ какого геніальнаго созданія; онъ былъ убѣжденъ въ томъ, что всякій художникъ и поэтъ только посредствомъ ясныхъ понятій о своемъ искусствѣ можетъ достигнуть въ немъ превосходства. Съ этою цѣлію написалъ онъ Драматургію."

---

1) Вольтеръ род. въ 1694, умеръ въ 1778; Лагарпъ род. 1739, ум. въ 1803; Лессингъ род. въ 1729, ум. въ 1781, за пять лѣтъ до открытія Лицея, въ которомъ Лагарпъ читалъ свои лекціи.

1) Kalligone. Leipzig 1800. Zweiter Theil., стран. 3., «Kunst kommt von Können oder von Kennen her (nosse aut posse), vielleicht von beiden...»

Вотъ слова Гердера,[1]) наслѣдника великому критику Германіи. Самъ Лессингъ говорилъ:

„Не всякій судія искусства есть геній; но всякій геній есть природный судія. Проба всѣхъ правилъ въ немъ самомъ[2])."

И о себѣ лично такъ выражался скромный возстановитель драмы въ Германіи, не признававшій себя поэтомъ:

„Если есть что-нибудь сносное въ моихъ новѣйшихъ произведеніяхъ, то, по внутреннему моему сознанію, я обязанъ тѣмъ единственно критикѣ. Я не чувствую въ себѣ живаго источника, который собственною силою стремится вверхъ и бьетъ богатыми, свѣжими, чистыми брызгами: я долженъ все выжимать изъ себя давленіемъ. Я былъ бы совершенно скуденъ, холоденъ, близорукъ, если бы не выучился нѣкоторымъ образомъ скромно разрывать чужія сокровища, грѣться у чужаго огня и искусственными стеклами укрѣплять мое зрѣніе. Вотъ почему я всегда или стыдился, или досадовалъ, когда случалось мнѣ или читать, или слышать что нибудь въ невыгоду критикѣ. Она будто бы убиваетъ геній, — а я ласкалъ себя тѣмъ, что получилъ отъ нея что-то близкое къ генію. Я калѣка, которому сатира на костыль не можетъ быть пріятна[3])."

Не слышится ли въ этихъ словахъ Лессинга голосъ начинающагося искусства Германіи, въ которой геній былъ питомцемъ критики?

Для того, чтобы постигнуть всю важность явленія Лессинга, слѣдуетъ обратить вниманіе на недостатки вкуса, господствовавшаго тогда въ Европѣ во всѣхъ искусствахъ. Вліяніе Французское распространилось уже во всѣхъ странахъ и хотѣло утвердить свою исключительность. Вольтеръ изъ Фернея правилъ вкусомъ Европы, водворяя всюду Французскую національность. Образцы древніе и теорія Аристотеля были искажены толкованіями Французовъ. Превосходство сихъ послѣднихъ надъ древними уже объявлено въ слухъ самою Фран-

1) Zerstreute Blätter von J. G. Herder. Zweite Sammlung. Gotha 1796. Статья. VI: Gottholb Ephraim Lessing, стран. 416. «Von keinem Werke des Genies schloss Lessing das Denken aus...»

2) Lessings sämmtliche Schriften. Berlin. 1805. T. 25. Hamburgische Dramaturgie. Часть 2. стран. 329.

3) Тамъ же, стран. 363 и 364.

ціею и признано ея послѣдователями. Поэзія, не смотря на то, что теорія оной основывалась на подражаніи природѣ, дошла до крайней степени неестественности. Драма Французская заняла театры Европы. Немногіе изъ Французовъ противодѣйствовали искаженному вкусу своего отечества и старались возвратить его къ природѣ: стремленіе Дидерота[1]) въ этомъ отношеніи было замѣчательно, хотя онъ вдавался въ другую противоположную крайность, низводя искусство до изображенія обыкновенной дѣйствительности. Нѣкоторые Англичане поддерживали также это противодѣйствіе вкусу Франціи и старались сближать искусство съ природою. Критика въ Англіи имѣла рѣшительное превосходство надъ Французскою: она соединялась съ глубокимъ изученіемъ филологическимъ, что можно видѣть особенно въ сочиненіяхъ Гурда, филолога и критика Англіи. Но труды нѣкоторыхъ Англичанъ не имѣли никакого рѣшительнаго дѣйствія на Европу и даже на самую Англію, гдѣ другіе теоретики, какъ напр. Блеръ, подвергались болѣе вліянію Французовъ.

Кромѣ недостатковъ, которыхъ коренная причина заключалась въ господствѣ Французскаго вкуса, еще должно обратить вниманіе на смѣшеніе всѣхъ родовъ и видовъ искусства, бывшее однимъ изъ важнѣйшихъ признаковъ упадка. Искусства образовательныя представляли это въ крайней степени: ваяніе вступало въ права живописи[2]) — и обратно. Манерный стиль Бернини господствовалъ всюду и удалялъ отъ образцевъ древнихъ и отъ природы. Въ воззрѣніи Англійскихъ критиковъ мы видимъ то же смѣшеніе родовъ искусства: живопись настоящая смѣшивалась съ живописью поэтическою, и думали, что условія поэзіи описательной и картины суть одни и тѣже. Таково было мнѣніе Спенса, критика и археолога Англіи, противъ котораго возсталъ Лессингъ. Отсюда произошла страсть къ описаніямъ въ поэзіи, страсть къ аллегоріи въ живописи. Въ родахъ поэзіи отражалось

---

1) Дидеротъ въ своемъ сочиненіи: Les bijoux indiscrets, аллегорически осмѣялъ недостатки Французскаго театра.

2) Къ XVII и XVIII вѣку относятся нѣкоторыя изваянныя картины. Такова напр. мраморная картина Алгарди, изображающая изгнаніе Аттилы изъ Рима и находящаяся въ храмѣ Св. Петра.

тоже смѣшеніе: драма вступала въ права эпоса и болѣе разсказывала, и щеголяла стихами, нежели дѣйствовала. Разговоръ драматическій замѣнился декламаціею надутаго эпоса. Романы передѣлывались въ драмы. Типы древнихъ были искажены и обезображены.

Всѣ эти пороки вкуса Европейскаго отражались и въ Германіи, которая тогда начинала свое литературное поприще послѣ долговременныхъ классическихъ приготовленій. Представителемъ Французскаго вліянія въ Германіи былъ Готшедъ, который стѣснилъ все національное и сжегъ торжественно Нѣмецкаго народнаго паяса (Hanswurst) на Лейпцигской сценѣ. Готшедова школа была еще многочисленна въ то время, когда явился Лессингъ. Бодмеръ и Брейтингеръ, Швейцарцы, хотя довольно ей противодѣйствовали, стараясь отвести односторонность Французскую вліяніемъ Италіи, Англіи и древнихъ; но не смотря на то, они не могли совершить рѣшительнаго освобожденія, вопервыхъ, потому, что Французское господство находило сильную опору во власти Германскихъ дворовъ и избраннаго общества; вовторыхъ, потому, что мысли, которыя Бодмеръ и Брейтингеръ заимствовали изъ иныхъ странъ, были чужды для Германіи и не могли имѣть всенароднаго хода [1]). Къ тому же, вліяніе Французское наводило на Германію какое-то странное сознаніе національнаго безсилія, какое-то нравственное униженіе народнаго характера, на что́ Лессингъ часто нападаетъ въ своей Драматургіи и чему приписываетъ онъ недостатокъ истиннаго театра въ Германіи [2]).

---

1) Гердеръ въ той же статьѣ о Лессингѣ., стран. 321.

2) Томъ 24 Лессинга. Драматургіи I часть, стран. 144. Лессингъ такъ говоритъ о Германіи по случаю драмы одного плохаго поэта Франціи дю Беллуа: «Сколько я ни осматриваюсь кругомъ себя въ Германіи, но долженъ сознаться, что надобно еще въ ней построить тотъ городъ, отъ котораго можно будетъ надѣяться, что онъ окажетъ Нѣмецкому поэту хотя тысячную долю того уваженія и признательности, которыя Кале оказалъ дю Беллуа. Это приписываютъ Французскому тщеславію; но какъ мы далеки еще отъ подобнаго народнаго тщеславія! — И не удивительно! Наши ученые такъ еще мелки, что стараются утвердить народъ въ малоуваженіи ко всему тому, что̀ не наполняетъ кармана...» стран. 255. «Кто можетъ вообразить, чтобы Нѣмецъ самъ думалъ, самъ имѣлъ смѣлость сомнѣваться въ превосходствѣ какого нибудь Француза? — Т. 25, стран. 370. «Намъ ли создать національный театръ, когда мы Нѣмцы не образуемъ еще націи? Я разумѣю не политическое учрежденіе, но

Между тѣмъ, не смотря на все это порочное направленіе, любовь къ искусствамъ въ Германіи распространялась болѣе и болѣе. Высшее общество принимало въ этомъ дѣятельное участіе, и въ кругу его явились богатые покровители художниковъ и искусства [1]). Въ поэзіи также чувство истины стало торжествовать надъ предразсудками, которые налагала Франція. Нѣмцы нашли Шекспира и начали понемногу изучать его. Вліяніе Англійскаго театра открыло имъ новый міръ. Они увидѣли, что есть другія средства у драматическаго искусства, кромѣ тѣхъ, которыя предлагали Корнель и Расинъ. Но отсюда произошла другая вредная крайность, — и Нѣмцы, по выраженію Лессинга, очутились на краю другой бездны. Видя, что Англійская драма чуждается нѣкоторыхъ условныхъ правилъ, стѣснившихъ Французскую, они заключили, что ихъ вовсе не нужно, что теорія одно пустое педантство, что геній свободенъ.

„Однимъ словомъ, говоритъ Лессингъ, мы были на такой точкѣ, что хотѣли легкомысленно проиграть всѣ опыты прошедшаго времени и требовали отъ поэтовъ, чтобы каждый изъ нихъ вновь изобрѣлъ для себя искусство [2])“.

Въ такое-то время явились Винкельманъ и Лессингъ, изъ которыхъ первый былъ нѣсколько предшественникомъ втораго [3]).

Хотя въ Исторіи моего предмета имя Винкельмана и не можетъ

нравственный характеръ. Почти должно сказать, что сей послѣдній заключается въ желаніи не имѣть никакого. Мы все еще заклятые подражатели всему иностранному и особенно покорнѣйшіе поклонники Французовъ, которымъ надивиться не можетъ. Все, что̀ приходитъ къ намъ изъ-за Рейна, прекрасно, плѣнительно, любезно, божественно; скорѣе отвергнемъ мы въ себѣ зрѣніе и слухъ, нежели посудимъ о томъ иначе; скорѣе примемъ мы тяжелое за непринужденное, наглость за грацію, гримасу за выраженіе, наборъ риѳмъ за поэзію, ревъ за музыку, нежели хотя мало усомнимся въ превосходствѣ, которое этотъ любезный, этотъ первый народъ міра, какъ онъ самъ себя называетъ съ свойственною ему скромностью, получилъ въ удѣлъ отъ справедливой судьбы во всемъ томъ, что̀ благо, прекрасно, возвышенно и пристойно».

1) Примѣромъ можетъ служить Гагедорнъ, котораго Менцель называетъ первымъ Меценатомъ живописцевъ и знатокомъ-писателемъ.

2) Hamburgische Dramaturgie. 2-я часть, стран. 373 и 874.

3) Винкельманъ род. въ 1717, ум. въ 1768; Лессингъ род. въ 1729, ум. въ 1781. Винкельманова Исторія древняго искусства вышла въ 1764 году; Лаокоонъ Лессинга въ 1766.

занимать самостоятельнаго мѣста, но я не могу здѣсь не помянуть о немъ, или хотя не привести мнѣній знаменитыхъ ученыхъ Германіи объ этомъ мужѣ. Не смотря на то, что онъ занимался другимъ родомъ искусства, нежели наше, но, по сродству древняго ваянія съ древнею поэзіею, болѣе, нежели кто нибудь, способствовалъ къ опредѣленію пластическаго характера сей послѣдней. Сей, по выраженію Шеллинга, *мужъ классической жизни и классическаго дѣйствованія*[1]), Лютеръ въ мірѣ искусства Германскаго, освободившій здравый вкусъ, какъ выражается о немъ Менцель[2]), жилъ и дѣйствовалъ въ древнемъ мірѣ[3]) и первый показалъ Нѣмцамъ примѣръ ихъ національнаго умѣнья: силою труда и любовью къ наукѣ переноситься съ самоотверженіемъ въ иной отдаленный уже отъ насъ міръ человѣчества и жить въ немъ свѣтлою мыслію. „Его духъ былъ между нами, говоритъ Шеллингъ, какъ вѣтеръ, вѣющій отъ кроткихъ странъ небесныхъ: онъ разоблачилъ намъ небо древняго искусства и былъ виновникомъ того, что мы теперь яснымъ взоромъ, безъ малѣйшей преграды тумана, созерцаемъ звѣзды сего неба[4])“.

Винкельманъ, постигши духъ древняго искусства въ ваяніи, котораго стихія господствовала у Грековъ, открылъ путь къ объясненію характера древней поэзіи. Его сочиненіе есть лучшій эстетическій комментарій къ Греческому эпосу и трагедіи. Опредѣливъ пластическій стиль древнихъ, Винкельманъ положилъ конецъ манерному стилю Бернини, — и безъ трудовъ его ваяніе древнее не воскресло бы подъ рѣзцами Кановы и Торвалдсена; Гёте не создалъ бы Ифигеніи и первой части Елены; Августъ Шлегель не объяснилъ бы театра древнихъ. Такъ велико было вліяніе Винкельмана на теорію поэзіи Греческой.

---

1) Шеллингъ въ своей рѣчи объ отношеніи образовательныхъ искусствъ къ природѣ. Мюнхенъ. 1807, стран. 12. Der Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens.

2) Менцель. Deutsche Litteratur. T. 3-й, стран. 161.

3) Гердеръ. Kritische Wälder. Erstes Wäldchen, Lessing's Laokoon gewidmet. «Einem Winckelmann, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet....

4) Шеллингъ, l. c.

Лессингъ [1]) послѣдовалъ прямо за Винкельманомъ и былъ его

1) *Готтгольдъ Эфраимъ Лессингъ*, род. въ 1729 г., былъ сынъ ученаго пастора, который самъ далъ ему первое воспитаніе. На 12-мъ году возраста онъ вступилъ въ княжескую школу въ Мейссенѣ, гдѣ занимался древностями, философіею, математикою, языками Французскимъ и Италіянскимъ. Самъ для себя читалъ Өеофраста, Плавта, Теренція, Анакреона. Послѣ пятилѣтняго ученія въ Мейссенѣ вступилъ въ высшее училище въ Лейпцигѣ (1746), гдѣ слушалъ лекціи Эрнести, Геллерта и особенно любилъ диспутовать подъ руководствомъ Кестнера. Съ особеннымъ вниманіемъ читалъ философскія сочиненія Вольфа. Первые опыты его были драматическіе переводы и сочиненія, и нѣкоторыя статьи въ Журналахъ. Въ 1752 году онъ издалъ переводъ сочиненія Гюарта съ Испанскаго, что̀ въ Германіи въ то время было большою рѣдкостью. Въ 1753 году явились его *Мелкія сочиненія*, со времени появленія коихъ сдѣлалось извѣстнымъ имя Лессинга. Сюда входили пѣсни, басни, латинскіе стихи, статьи критическаго, филологическаго, историческаго и философскаго содержанія. За этимъ въ слѣдъ вышли его *Басни* въ трехъ книгахъ, изъ коихъ многія были уже напечатаны въ мелкихъ сочиненіяхъ, и при нихъ теорія басни.—Въ небольшомъ сочиненіи: *Попе Метафизикъ* (1754), Лессингъ указалъ на границы, отдѣляющія философію отъ дидактической поэзіи. Далѣе слѣдовали: *Театральная Библіотека*, *Миссъ Сара Сампсонъ* (1755), первая мѣщанская трагедія въ Германіи. Въ 1757 году, вмѣстѣ съ Мендельзономъ и Николаи, Лессингъ издавалъ *Библіотеку изящныхъ наукъ* — первый Журналъ, въ которомъ высказался его строгій критическій духъ. Съ 1758 до 1760 года онъ жилъ въ Берлинѣ, въ дружескихъ сношеніяхъ съ Мендельзономъ, Николаи, Рамлеромъ, Зульцеромъ и другими учеными и наименованъ Членомъ Академіи Наукъ (1760). Въ это время онъ написалъ *Филотаса* (1759), случайную піэсу въ благородномъ, патріотически-воинственномъ духѣ; принималъ живое участіе въ *Письмахъ о новой Литературѣ* (1759), съ которыхъ начинается новая эра Нѣмецкой эстетической критики; обработалъ басни въ прозѣ; приготовилъ *Жизнь Софокла;* перевелъ *Дидеротовъ Театръ* и издалъ Стихотворенія Логау. Съ 1760 до 1763 года былъ перерывъ въ ученой жизни Лессинга; онъ вступилъ въ службу и находился секретаремъ при генералѣ Тауэнціенѣ. Съ 1763 года онъ опять возвратился къ ученымъ и поэтическимъ занятіямъ. Плодами этого возвращенія были: *Лаокоонъ, или о предѣлахъ Поэзіи и Живописи* (1766), *Минна фонъ Барнгельмъ*, драма (1767). Въ семъ послѣднемъ году онъ получилъ приглашеніе въ Гамбургъ для того, чтобы совѣтами и критикою руководствовать къ усовершенствованію театра. Это послужило поводомъ къ его превосходной *Драматургіи*, которую онъ издавалъ съ 1-го Мая 1767 рода по 19-е Апрѣля 1768. За этимъ слѣдовали: *Антикварскія письма* (1768), Разсужденіе *о томъ какъ древніе изображали смерть* (1769), *Матеріалы для Исторіи и Литературы изъ сокровищъ Библіотеки Волфенбюттельскаго Герцога* (1773), *Эмилія Галотти* (1772), Богословскія сочиненія, навлекшія Лессингу много непріятностей, *Наванъ премудрый*, драма въ стихахъ (1779), его лучшее поэтическое произведеніе, и «*Воспитаніе человѣческаго рода* (1780). Лессингъ умеръ въ 1781 году, 15-го Февраля. (Извлечено изъ помянутаго сочиненія Гердера и изъ Вахлеровой Исторіи Нѣмецкой Литературы. 1819. Т. II, стран. 161—170).

младшимъ современникомъ. Одаренный въ высшей степени философскимъ остроуміемъ[1]), которое было въ немъ зародышемъ критика, Лессингъ заранѣе приготовилъ себя на это поприще основательнымъ и обширнымъ филологическимъ изученіемъ. Хотя въ основу всему положилъ онъ глубокое и подробное изслѣдованіе древнихъ и, по особенному пристрастію своему къ Аристотелю, заслужилъ отъ своихъ соотечественниковъ упрекъ въ излишней Грекоманіи[2]), но, не смотря на то, онъ соединялъ съ тѣмъ вмѣстѣ обширное, хотя не столько во всѣхъ частяхъ подробное знаніе поэзіи Англіи, Франціи, Италіи и Испаніи; первый началъ универсально-эклектическое стремленіе, подъ условіемъ Германскаго критическаго духа, что̀ въ послѣдствіи сдѣлалось главною чертою всѣхъ славныхъ творческихъ умовъ Германіи, — и, наконецъ, первый приступилъ къ тому примиренію міра древняго съ новымъ, которое было великимъ подвигомъ Германской критики науки поэзіи. Изъ современниковъ своихъ онъ большее сочувствіе питалъ къ критикамъ Англіи, трудами которыхъ нѣсколько пользовался, а изъ Французовъ — къ одному Дидероту, потомучто сей послѣдній самъ смѣялся надъ недостатками Французской драмы и старался противодѣйствовать ея неестественности и манерности. Вліяніе Дидерота сильнѣе оказалось въ Лессинговыхъ драмахъ, нежели въ критикѣ. Но глубокомысліемъ, остроуміемъ, ученостью и врожденнымъ чувствомъ къ искусству Лессингъ превосходилъ всѣхъ своихъ иноземныхъ современниковъ, дѣйствовавшихъ на одномъ съ нимъ поприщѣ. Не смотря на то, что великій критикъ приготовилъ много матеріаловъ для будущей теоріи поэзіи[3]), самъ онъ не посягнулъ на

1) Гердеръ: der philosophische Scharfsinn.

2) Какъ напр. отъ Августа Шлегеля въ его лекціяхъ о драматическомъ искусствѣ.

3) Слова Гердера въ статьѣ о Лессингѣ: «Безспорно, это есть самая связная, истинно философская теорія, (онъ разумѣетъ разсужденіе Лессингово о баснѣ), какая только со временъ Аристотеля была написана о какомъ нибудь родѣ поэзіи, и какъ бы желательно было, чтобъ Лессингъ, изложившій теорію басни, потомъ причти, трагедіи и комедіи въ своей Драматургіи, опредѣлившій въ своемъ Лаокоонѣ границы поэзіи и образовательныхъ искусствъ, могъ сдѣлать тоже для всѣхъ родовъ поэзіи и искусства вообще. Можетъ быть, пройдутъ еще столѣтія, прежде нежели столь обширныя дарованія и основательныя

созданіе полнаго кодекса и не чувствовалъ въ себѣ къ тому силы. Весьма строго и насмѣшливо нападаетъ онъ на особенную наклонность своихъ соотечественниковъ къ систематическимъ книгамъ и на страсть ихъ изъ общихъ началъ создавать умозрительныя теоріи, не изучая нисколько явленій искусства.

„Стремленіе по однимъ общимъ понятіямъ бредить объ искусствѣ, говоритъ онъ, можетъ вести только къ пустякамъ, которые рано или поздно, къ нашему же стыду, находятъ опроверженіе въ произведеніяхъ искусства [1])“.

И такъ, не посягая на созданіе теоріи еще невозможной, Лессингъ обратилъ прямое вниманіе на современные вопросы въ искусствѣ и началъ противодѣйствовать его недостаткамъ, которыхъ было два главныхъ, коренныхъ, какъ мы видѣли, а именно: 1) смѣшеніе родовъ и видовъ искусства, особенно живописи и поэзіи, 2) господство Французскаго вкуса преимущественно въ драмѣ, которая владычествовала надъ другими родами поэзіи. Первому недостатку Лессингъ противопоставилъ свое сочиненіе: *Лаокоонъ или о предѣлахъ Живописи и Поэзіи;* второму — *Драматургію.* Взглянемъ подробнѣе на оба сочиненія, объемлющія всю славу Лессинга, какъ перваго критика Германіи.

Лаокоонъ есть сочиненіе, по внѣшней формѣ, неконченное, писанное афористически, безъ всякой наружной системы, какъ самъ

свѣдѣнія такъ счастливо соединятся въ одномъ человѣкѣ съ философскимъ духомъ, остроуміемъ и изящнымъ выраженіемъ, какъ соединились они въ Лессингѣ», стран. 398. 2 T. Zerstr. Blätter.

1) Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Von Gotthold Ephraim Lessing. Dritte Auflage. Berlin. 1805. Стран. 219. Bloss aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Еще въ предисловіи къ Лаокоону, стран. VII, Лессингъ говоритъ: «Въ систематическихъ книгахъ мы Нѣмцы вообще не имѣемъ недостатка. Тайну: изъ двухъ принятыхъ словообъясненій вывести въ прекраснѣйшемъ порядкѣ все, что мы ни захотимъ, мы разумѣемъ лучше всякой другой націи. Баумгартенъ признавался въ томъ, что онъ большею частію примѣровъ въ своей Эстетикѣ обязанъ Геснерову лексикону. Хотя мои сужденія не такъ связны, какъ Баумгартеновы, но за то примѣры мои болѣе отзываются источниками».

авторъ въ этомъ сознается[1]), но за то съ единствомъ внутренняго воззрѣнія. Главная цѣль его выражена самимъ заглавіемъ: положить предѣлы двумъ искусствамъ, живописи и поэзіи, которыхъ смѣшеніе рождало безвкусіе и произвело въ первой страсть къ аллегоріи, во второй — страсть къ описаніямъ.

„Первый, кто сравнилъ живопись съ поэзіею, говоритъ Лессингъ, былъ человѣкъ тонкаго чувства, который отъ обоихъ искусствъ принялъ на себя схожее впечатлѣніе. Второй стремился проникнуть внутрь этого удовольствія и открылъ, что оно въ обоихъ случаяхъ проистекаетъ изъ одного источника: красоты, имѣющей общія правила. Наконецъ, третій, размышлявшій о важности и распредѣленіи этихъ общихъ правилъ, замѣтилъ, что нѣкоторыя болѣе господствуютъ въ живописи, другія же болѣе — въ поэзіи.... Первый былъ любитель, второй — философъ, третій — судія искусства“.

Лессингъ видимо ставитъ себя въ третью категорію и отличаетъ стремленіе критика отъ философа тѣмъ, что первый, стараясь опредѣлить идею и назначеніе каждаго искусства порознь, стремится къ разъединенію оныхъ; второй же, напротивъ, вникая въ общій источникъ художественныхъ наслажденій, силится привести искусства къ общему единству.

Задавъ себѣ задачу и вѣрный своему правилу идти не отъ общихъ положеній, Лессингъ начинаетъ свое изслѣдованіе съ самаго частнаго примѣра. Сужденіе Винкельмана о Лаокоонѣ остановило его вниманіе, особенно же причина, почему художникъ не представилъ Лаокоона кричащимъ. Винкельманъ видитъ ее въ томъ величіи духа, которымъ ваятель хотѣлъ покрыть непріятныя физическія мученія. Лессингъ, напротивъ, выводитъ это изъ значенія и способовъ пластическаго искусства. Примѣрами изъ поэзіи онъ доказываетъ, что у Грековъ кричать въ страданіи не считалось непозволеннымъ и противнымъ

1) «Происхожденіе этихъ отрывковъ случайно: они наросли болѣе вслѣдствіе моихъ чтеній, нежели изъ методическаго развитія всеобщихъ началъ. Это болѣе безпорядочные матеріалы для книги, нежели книга. Но я льщу себя надеждою, что и въ этомъ видѣ они не заслуживаютъ пренебреженія. Въ систематическихъ книгахъ мы, Нѣмцы, вообще не имѣемъ недостатка». См. выше.

духу геройства: Филоктетъ Софокла, герои Гомеровы, тотъ же Лаокоонъ у Виргилія это свидѣтельствуютъ. И такъ не нравственную причину, а эстетическую находитъ Лессингъ въ томъ, почему не кричитъ Лаокоонъ: крикъ въ пластикѣ безобразенъ, а первое условіе древняго искусства есть красота, которой подчинялось выраженіе. Потому ярость и отчаяніе были внѣ ваятельнаго искусства древнихъ, которые никогда не представляли Фурій. Гнѣвъ переходилъ у нихъ въ строгую важность, какъ напримѣръ въ лицѣ Юпитера. Тиманѳъ въ извѣстной своей картинѣ „жертвоприношеніе Ифигеніи" изобразилъ Агамемнона закрытымъ не по какой иной причинѣ, какъ потому, что у древнихъ условію красоты подчинялось всякое выраженіе.

Отсюда Лессингъ переходитъ къ самымъ способамъ образовательныхъ искусствъ и изъ нихъ выводитъ тѣже слѣдствія. У ваятеля во владѣніи одна минута: потому надобно осторожно ее выбрать. У поэзіи, напротивъ, минутъ много. Поэзія можетъ заставить кричать Лаокоона, потомучто она и предъидущимъ и послѣдующимъ описаніемъ можетъ также и изгладить непріятность этого впечатлѣнія: въ ея средствахъ представить Лаокоона патріотомъ, благочестивымъ жрецомъ, нѣжнымъ родителемъ. У ваянія нѣтъ такихъ средствъ. Къ тому же искусство не должно доводить впечатлѣнія, производимаго на насъ его твореніемъ, до самой крайности: надобно оставить чтó нибудь на отгадку фантазіи, для будущаго. Если Лаокоонъ закричитъ въ мраморѣ, чтó же въ такомъ случаѣ останется для фантазіи? Вотъ почему древніе любили представлять или слѣдствіе взрыва страсти, или предшествующее ей. Чтобы еще болѣе вникнуть въ различіе способовъ поэзіи и живописи, Лессингъ разбираетъ подробно Филоктета и видитъ въ немъ слитое изображеніе страдающаго человѣка съ героемъ. Эпизодически сравниваетъ онъ Филоктета съ гладіаторомъ и отсюда выводитъ различіе театра отъ арены. Филоктетъ долженъ и можетъ кричать, гладіаторъ — нѣтъ. Театръ возбуждаетъ состраданіе, человѣческое чувство; арена, напротивъ, уничтожаетъ его. Гладіаторскія зрѣлища были одною изъ важныхъ причинъ, почему у Римлянъ не было театра. Но Филоктетъ, хотя внушалъ состраданіе,

однако не могъ размягчить, разнѣжить сердца, ибо въ немъ жалобы человѣка, а дѣйствія героя.

Излагая афористически, хотя всегда вѣрный главной задачѣ сочиненія, Лессингъ приводитъ доказательства тому, что художники работали группу Лаокоона послѣ Виргилія, а не Виргилій списывалъ съ ихъ группы. При этомъ много находится превосходныхъ частныхъ замѣчаній, изъ которыхъ яснѣе становятся общія начала искусства, напримѣръ, о томъ, почему нѣтъ одежды на Лаокоонѣ и повязки жреца на челѣ его, тогда какъ по сану сего лица и по времени, въ которое совершилось событіе, ему слѣдовало имѣть одежду. Если бы художникъ соблюлъ въ этомъ случаѣ требованія приличія, то онъ пожертвовалъ бы красотами искусства: идея страданій физическихъ, выраженная въ обнаженномъ тѣлѣ Лаокоона, не нашла бы формы; повязка закрыла бы чело, а на челѣ главное выраженіе. Не заставивъ кричать Лаокоона, художникъ принесъ выраженіе въ жертву красотѣ; лишивъ его жреческихъ одеждъ, онъ пожертвовалъ ей же приличіемъ. „Красота есть высшее назначеніе искусства. Нужда изобрѣла одежды: искусству что́ за дѣло до нужды?“

Отвлекшись сначала нѣкоторыми эпизодами, Лессингъ потомъ сосредоточивается болѣе и болѣе въ главной задачѣ своего сочиненія. Онъ приводитъ мнѣнія Англичанъ, особливо Спенса, который утверждалъ, что правиломъ для живописи поэтической должна быть живопись настоящая; что всякую картину поэтическую надобно перенести на полотно для того, чтобы испытать: хороша ли она[1])? Лессингъ совершенно противъ этого мнѣнія. Для того, чтобы болѣе рѣзкими примѣрами представить различіе между живописью и поэзіею, Лессингъ приводитъ сочиненіе Келюса: *Tableaux tirés de l'Iliade*, гдѣ выставлены предметы для живописца, выбранные изъ Иліады. Лессингъ нападаетъ и на Келюса за то, что онъ, какъ Спенсъ, не постигая различія живописи отъ поэзіи, пробнымъ камнемъ поэта полагаетъ годность его описаній для картинъ живописца. Изъ многихъ рази-

1) У насъ также было это мнѣніе о повѣркѣ картинъ поэтическихъ живописью во время господства Французской школы.

тельныхъ примѣровъ, приводимыхъ Лессингомъ изъ Гомера, я укажу на два особенно, изъ которыхъ онъ выводитъ опредѣленіе границъ того и другаго искусства. Боги пируютъ на Олимпѣ: богатый предметъ для живописца! Но у Гомера вся картина объемлется четырьмя стихами. Пандаръ стрѣляетъ изъ лука: здѣсь ничего нѣтъ для живописца, а между тѣмъ Гомеръ умѣлъ извлечь отсюда одно изъ превосходнѣйшихъ описаній, уловивъ стихами всѣ минуты Пандарова дѣйствія въ строгой послѣдовательности. Отсюда общее заключеніе: поэзія представляетъ въ продолженіи времени; живопись же дѣйствуетъ въ пространствѣ и выбираетъ одну извѣстную минуту: потому предметы первой должны слѣдовать другъ за другомъ: это суть дѣйствія (Handlungen — Gegenstände nach einander); предметы живописи, напротивъ, должны находиться другъ возлѣ друга: это суть тѣла (Körper — Gegenstände neben einander). — Истину этого общаго заключенія о предѣлахъ обоихъ искусствъ Лессингъ доказываетъ множествомъ примѣровъ изъ Гомера, который всѣ свои описанія превращаетъ въ описанія дѣйствій, совершающихся во времени, и самыя тѣла описываетъ дѣйствіями. Хочетъ ли Гомеръ изобразить намъ колесницу Юноны? — Геба собираетъ ее при нашихъ глазахъ; — одежду Агамемнона? Поэтъ заставитъ Агамемнона одѣваться передъ нами; — скипетръ его? — онъ разскажетъ его происхожденіе и всю исторію; корабль? — онъ нарисуетъ полную картину его пріѣзда или отплытія, а въ противномъ случаѣ означитъ его однимъ краткимъ эпитетомъ. Такъ описаніе всякаго предмета, въ пространствѣ существующаго, оживляется поэтомъ, будучи перенесено въ дѣйствіе, совершающееся во времени, — и это естественно потому, что при вычисленіи частей и признаковъ вещи мы теряемся и не можетъ обнять цѣлаго. Рѣчь имѣетъ средства описывать предметы въ пространствѣ, но въ такомъ описаніи теряется ея поэзія:

„Ибо сопребываемость тѣла приходитъ въ разногласіе съ послѣдовательностію рѣчи, и при разрѣшеніи первой во вторую, хотя цѣлое легче дѣлится на части, но за то конечное совокупленіе частей въ цѣлое становится необыкновенно трудно и часто невозможно“. — „Послѣдовательность времени есть область поэта; пространство — область живописца“.

Щитъ Ахилла въ Гомерѣ съ перваго раза какъ будто противорѣчитъ этому заключенію, но нѣтъ. Гомеръ представилъ, какъ Ифестъ работаетъ сей щитъ и постепенно влагаетъ въ него всѣ картины жизни. Щитъ Энея у Виргилія, напротивъ, есть ошибка противъ правила, и потому Виргиліево описаніе утомительно скучно [1]). Изображеніе тѣлесной красоты Лессингъ предоставляетъ одной живописи и приводитъ въ примѣръ Гомера, который никогда не вдается въ описаніе женскаго лица и, выводя Елену, изображаетъ красоту ея дѣйствіемъ, которое производитъ она на старцевъ Трои. На Аріоста нападаетъ Лессингъ за описаніе лица Альцины: въ поэтѣ видно вліяніе современныхъ живописцевъ Италіи.

Сочиненіе Лессинга осталось недоконченнымъ. Онъ приготовилъ много матеріаловъ для второй его части, и въ заключительномъ отрывкѣ дополненія выражается у него афористическимъ результатомъ главная мысль всего труда, какъ видно изъ слѣдующихъ словъ:

„Я утверждаю, что только то можетъ быть назначеніемъ искусства, къ чему оно одно способно, а не то, чтó другія искусства могутъ исполнить также хорошо, если не лучше. Есть у Плутарха сравненіе, которое эту мысль очень хорошо объясняетъ. Кто, говоритъ онъ, хочетъ ключемъ рубить дерево, а топоромъ отворять двери, тотъ не столько портитъ оба орудія, сколько лишаетъ себя пользы отъ ихъ употребленія.

„Судія искусства обязанъ имѣть въ виду не одну возможность, но и назначеніе искусства. Не все, чтó искусство можетъ, должно оно дѣлать. Только потому, что мы забыли это правило, наши искусства стали сложнѣе и труднѣе и за то потеряли въ дѣйствіи [2])."

Вотъ и первая, и послѣдняя мысль Лессингова Лаокоона.

Излагая главное содержаніе, я не могъ обнять многихъ прекрасныхъ эпизодическихъ мыслей, разсѣянныхъ по всему сочиненію, надъ

1) Глубокомысленное правило Лессинга къ сожалѣнію забыто въ нашей современной поэзіи, которая отличается такою особенною охотою вдаваться въ утомительныя описанія предметовъ, заключающихся въ пространствѣ. Лессингъ еще въ то время нападалъ на эту страсть къ описаніямъ, которая теперь дошла до крайней степени.

2) Стран. 308.

коимъ, по выраженію Гердера, три музы трудились: муза философіи, поэзіи и искусства вообще. Гердеръ свидѣтельствуетъ также, что Лессингъ имѣлъ намѣреніе простереть подобный взглядъ и на прочія искусства и опредѣлить ихъ границы между собою [1]). Должно сожалѣть вмѣстѣ съ нимъ, что великій критикъ не исполнилъ этого намѣренія, потомучто въ этомъ заключается главная задача частной теоріи искусствъ, до сихъ поръ остающаяся въ подробностяхъ своихъ неразрѣшенною.

Перейдемъ къ *Драматургіи*.

Въ 1767 году открылся театръ въ Гамбургѣ. Лессингу предложено было руководствовать критически исполненіе предпріятія. Съ этою цѣлью онъ началъ издавать свою Драматургію. Здѣсь представился ему удобнѣйшій случай объявить войну Французскому вкусу, который черезъ драму господствовалъ во всей Европѣ и пустилъ корни даже и въ Германіи. Вольтеръ, самовластвуя литературно изъ своего Фернейскаго замка, конечно, не имѣлъ и понятія о томъ, что въ тоже самое время въ Гамбургѣ существовалъ драматургъ, который издѣвался надъ его трагедіями, уничтожалъ славу Французскаго театра и готовилъ преобразованіе вкуса во всей Европѣ [2]). Разборами Семирамиды [3]), Заиры [4]), Меропы [5]) Вольтера, исполненными многихъ глубокихъ замѣчаній о драмѣ, и, наконецъ, остроумно-колкимъ и ѣд-

1) Zerstreute Blätter. 2 T., стран. 413. Von einer Stelle Winkelmanns ging er aus, über Caylus, Spence, und weiter fort, jetzt nur einige Grenzen der Poesie und Mahlerey auszuzeichnen, mit der Zeit aber diesen Gang über die Grenzen anderer Künste zu vollenden. Er hat ihn nicht vollendet; und wer wird an seiner Stelle? Laokoon steht wie ein philosophisches Kunstwerk da, das der Künstler mit Fleiss unvollführt gelassen, damit man sich erinnere, dass man ihn nicht mehr habe.

2) Любопытно прочесть собственныя слова Лессинга по случаю разбора Корнелевой Родогуны. «По волѣ таинственной судьбы, которую имѣютъ сочиненія, какъ и люди, Родогуна Корнеля болѣе ста лѣтъ почиталась какъ во Франціи, такъ и во всей Европѣ, величайшимъ образцовымъ произведеніемъ величайшаго трагическаго поэта. Можетъ ли вѣковое изумленіе не имѣть никакого основанія? Гдѣ же у людей были глаза и чувства? Уже ли съ 1644 года по 1767 *только Гамбургскому Драматургу предоставлено было замѣтить пятна въ солнцѣ и созвѣздіе низвести на степень метеора?*» 1-й т. стран. 353.

3) I-й т., стран. 83—95.

4) I-й т., стран. 116—132.

5) I-й т., стран. 284—400.

кимъ разборомъ Родогуны Корнеля[1]) Лессингъ далъ нѣсколько рѣшительныхъ сраженій драматическимъ поэтамъ Франціи и, сильною сатирою преслѣдуя въ своихъ соотечественникахъ духъ галломаніи[2]), способствовалъ къ пробужденію въ нихъ національнаго духа. Онъ доказывалъ Вольтеру, безъ его вѣдома, что подражанія его Шекспиру въ Семирамидѣ и Заирѣ суть только искаженія созданій Британскаго генія; что привидѣніе въ Семирамидѣ есть нелѣпость въ драматическомъ искусствѣ; что Оросманъ его есть каррикатура Отелло. Грозно нападалъ Лессингъ на этикетъ Французскихъ трагедій и на соблюденіе условныхъ приличій[3]), которыя мѣшаютъ истинѣ и свободному развитію чувствъ естественныхъ. Особенно возставалъ онъ противъ суетности и тщеславія Французскаго, въ которыхъ видѣлъ главную причину того, почему Французы выводятъ одни важныя лица въ трагедіяхъ[4]). Онъ преслѣдовалъ и театральные ихъ обычаи, особенно обычай вызывать автора послѣ новой драмы[5]). Скромно сознаваясь

---

1) I-й т., стран. 229—255.

2) Т. I. стран. 144,253,254., Т. II, стран. 54,55,370.

3) Т. II, стран. 55. «Если пышность и этикетъ превращаютъ людей въ машины, то задача поэта изъ этихъ машинъ снова сдѣлать людей», стран. 126. Также противъ бон-тона и свѣтскихъ утонченностей.

4) Т. I, стран. 109. Это говоритъ Лессингъ по случаю мѣщанской трагедіи, которую защищаетъ, основываясь на томъ, что люди, близкіе намъ по состоянію, болѣе возбуждаютъ въ насъ участія, нежели люди сословія высшаго. «Имена героевъ и князей могутъ придать блескъ и величіе драмѣ, но они не содѣйствуютъ къ трогательному. Несчастія людей, обстоятельства которыхъ ближе къ нашимъ собственнымъ, должны естественно глубже проникать намъ въ душу, — и если мы къ королямъ ощущаемъ состраданіе, то потому только, что они люди, а не потому, что короли.... Государство есть понятіе слишкомъ отвлеченное для нашихъ чувствованій».—Отчужденіе Французовъ отъ мѣщанской драмы приписываетъ Лессингъ ихъ народному тщеславію: «Нація слишкомъ суетна, влюблена въ титла и другія наружныя преимущества; всѣ, даже до простолюдина, хотятъ водиться съ знатными, а подобныхъ себѣ считаютъ почти за дурное общество». Т. I, стран. 111.

5) Замѣчательны эти слова Лессинга: «Я не знаю, что̀ страннѣе въ этихъ вызовахъ: дѣтское ли любопытство публики, или суетная угодливость поэта? Развѣ думаютъ, что поэтъ смотритъ не какъ другіе люди? И какъ слабо должно быть впечатлѣніе, произведенное піэсою, когда въ ту же самую минуту ничего такъ не желаютъ, какъ видѣть передъ собою фигуру мастера? *Истинно-образцовое произведеніе, по моему мнѣнію, такъ наполняетъ насъ собою, что мы за нимъ забываемъ творца и видимъ въ немъ не произведеніе отдѣльнаго существа,*

въ томъ, что Германцы не имѣютъ еще театра, Лессингъ торжественно объявилъ, что и Французы не имѣютъ его, и главною виновницею тому ставилъ суетность и гордость Французскую [1]).

Лессингъ полагалъ, что всѣхъ болѣе вреда Французскому театру нанесъ Корнель своею теоріею драмы, которая, будучи принята всею націею за оракулъ, могла произвести только одно голое, водяное, нетрагическое вещество. Теорія Корнеля была, по мнѣнію Лессинга, искаженіемъ Аристотелева ученія, которое Французскій трагикъ криво перетолковалъ, стремясь въ немъ найти умѣренныя и благопріятныя толкованія (quelque modération, quelque favorable interprétation, pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vu réussir sur nos théatres) [2]). Лессингъ въ подробности указываетъ на всѣ измѣненія, сдѣланныя Корнелемъ въ теоріи Аристотеля [3]).

Самъ Лессингъ не думалъ въ своей Драматургіи изложить полную теорію драмы. Разбирая вопросъ о слитіи всеобщаго съ частнымъ въ характерахъ трагедіи, онъ отрекается отъ окончательнаго отвѣта на оный и говоритъ:

„Я припоминаю здѣсь моимъ читателямъ, что эти листы не назначены къ тому, чтобы представить полную драматическую систему. Потому я не обязанъ разрѣшать всѣхъ трудностей, которыя предлагаю. Мои мысли могутъ быть и не связаны между собою, могутъ казаться и противорѣчащими другъ другу: лишь бы только онѣ были мыслями и возбуждали мысли въ другихъ. Здѣсь я имѣю въ виду разсѣять только Fermenta cognitionis“.

а всеобщей природы. Язычники не потому ли поклонялись солнцу, что, утопая въ его великолѣпіи, забывали подумать объ его Создателѣ? Я думаю, что настоящая причина, почему мы такъ мало достовѣрнаго знаемъ о лицѣ и обстоятельствахъ жизни Гомера, есть превосходство его произведеній. Когда изумленные мы стоимъ передъ широкимъ и шумнымъ потокомъ, придетъ ли намъ въ мысль его источникъ въ горахъ?» — Это замѣчательное мѣсто объясняетъ намъ художественное чувство Нѣмцевъ и причину того, почему они въ театрѣ не вызываютъ автора.

1) Т. II, стран. 218.

2) Т. II, стран. 220.

3) Тамъ же, стран. 221—236.

Основаніемъ для теоріи Лессинга служитъ Аристотель, передъ которымъ онъ благоговѣйно преклоняетъ колѣна, какъ передъ создателемъ теоріи драмы.

„Правила Аристотеля, говоритъ онъ, расчитаны всѣ на самое высшее дѣйствіе трагедіи [1])“.—„Если мнѣ не чуждо существо драматическаго искусства, то въ этомъ убѣждаюсь я только тѣмъ, что признаю его совершенно такъ, какъ Аристотель, извлекшій оное изъ безчисленныхъ образцевъ Греческой сцены.... Нисколько не колеблюсь признаться (еслибы даже въ эти просвѣщенныя времена и подвергли меня за то осмѣянію), что я считаю піитику Аристотеля такимъ же совершеннымъ произведеніемъ, какъ элементы Эвклидовы. Основанія Греческаго теоретика такъ же истинны и вѣрны, только не такъ же легко понятны, какъ книга Геометра, и потому болѣе подвержены кривому толкованію. Особенно во всемъ, что̀ касается до трагедіи, я берусь несомнѣнно доказать, что она не можетъ отступить на шагъ отъ Аристотелевой мѣрки, не удалясь съ тѣмъ вмѣстѣ отъ своего совершенства [2]).

Принявъ такимъ образомъ теорію Аристотеля за основаніе, Лессингъ объяснилъ въ немъ многія мѣста съ точки зрѣнія совершенно новой, и въ этомъ отношеніи ни одинъ изъ Нѣмцевъ не оказалъ столько услугъ Аристотелеву ученію, какъ Лессингъ, ибо онъ освободилъ его отъ ложныхъ западныхъ толкованій и поставилъ въ настоящемъ свѣтѣ. Сюда же относятся многія мѣста изъ Драматургіи, какъ напр. объ отношеніи поэзіи къ Исторіи [3]), о трагическихъ происшествіяхъ и о стихіяхъ, образующихъ трагическое дѣйствіе [4]), объясненіе страха и состраданія, на коихъ основана теорія трагедіи по ученію Аристотеля, выводъ отсюда драматической разговорной формы и опредѣленіе того, что̀ Аристотель разумѣлъ подъ очищеніемъ страстей [5]), объясненіе мѣста въ піитикѣ касательно отношенія историка къ поэту и харак-

1) Т. II, стран. 220.

2) Тамъ же, стран. 372 и 373.

3) Т. I, стран. 148—150.

4) Тамъ же, 292—309: περιπετεία (перемѣна счастія), ἀναγνωρισμός (узнаніе) и πάθος (страсть).

5) Т. II, стран. 172—202.

теровъ трагедіи и комедіи[1]). Лессингъ, какъ Германскій эклектикъ, приводитъ иногда мнѣнія и новыхъ теоретиковъ: изъ Французовъ — Дидерота[2]), изъ Англичанъ — особенно Гурда[3]), но рѣдко съ ними во всемъ соглашается. — Всюду, гдѣ Лессингъ самъ отъ себя вдается въ разрѣшеніе вопросовъ, касающихся драматическаго искусства, въ немъ видно тоже направленіе, какое мы видѣли въ Лаокоонѣ, а именно: опредѣлить границы между драмою и другими родами поэзіи. Такъ напр. съ самаго начала, въ разборѣ Олинда и Софроніи, Лессингъ, разсуждая о томъ, что все въ драмѣ должно истекать изъ естественныхъ причинъ, что чудесныхъ и внезапныхъ перемѣнъ въ дѣйствующихъ лицахъ мы не допускаемъ, явно мѣтитъ тѣмъ на существенное отличіе эпоса отъ драмы. Разбирая піэсу, передѣланную изъ Новой Элоизы, онъ порицаетъ такую передѣлку, не находя въ романѣ Руссо ничего драматическаго. Повсюду видно доброе его стремленіе: опредѣлить область драмы и границы. Хотя за полную теорію оной Лессингъ не берется, но изъ рѣшенія многихъ частныхъ драматическихъ вопросовъ мы гораздо лучше постигаемъ духъ драмы, нежели читая иную теорію, выведенную изъ одного отвлеченнаго начала. Какъ превосходно, напримѣръ, рѣшаетъ онъ вопросъ о возможности привидѣнія на сценѣ и говоритъ за Гамлета Шекспирова противъ Вольтеровой Семирамиды! Какъ глубоко вникаетъ въ другой вопросъ о томъ: можетъ ли характеръ Христіанина быть драматическимъ? — Разрѣшеніе такихъ-то частныхъ вопросовъ болѣе ведетъ къ уразумѣнію того, что́ есть драма, нежели всѣ теоретическія опредѣленія. Въ этомъ отношеніи сочиненіе Лессинга беретъ большое преимущество надъ сочиненіемъ Августа Шлегеля, не смотря на то, что сей послѣдній объявляетъ большое притязаніе на глубину своей теоріи и на способность восходить до идеи искусства, подразумѣвая

---

1) Т. II, 276—296. Хорошо бы было составить изъ всѣхъ этихъ мѣстъ совокупное толкованіе Лессинга къ Аристотелю.

2) Тамъ же, стран. 263.

3) Тамъ же, стран. 297—321. Лессингъ болѣе всего соглашается съ Гурдомъ. Замѣчательны всѣ мѣста, приводимыя имъ изъ Гурда, въ которомъ видѣнъ глубокомысленный теоретикъ.

его, строго раздѣлявшій всѣ частности, содѣйствовалъ ему въ этомъ. Не смотря на то, что онъ защищалъ Аристотеля, формы и духъ его драматической поэзіи были національны. Лессингъ первый соединилъ въ себѣ универсальный эклектизмъ съ Германскимъ началомъ; но стихія древняя въ его вещественномъ запасѣ, въ его знаніяхъ, изобиловала надъ новою.

Гердеръ, наконецъ, представляетъ уже высшую степень универсальнаго эклектизма въ поэзіи, но являющагося въ сознаніи философа и въ чувствѣ человѣка, а не въ силѣ творческой, ибо послѣдняя крайняя ступень его предоставлена была Гёте.

Гердеръ былъ болѣе, нежели Германецъ, ибо въ немъ Германецъ возвелъ свою національность на высшую степень человѣчества, съ которой онъ могъ сочувствовать всѣмъ народамъ жившимъ и живущимъ и отовсюду собирать все человѣческое. Къ чести Германіи должно сказать, что только въ этой странѣ многосторонней, безпристрастной, мыслію своею обращенной ко всѣмъ народамъ, могло воспитаться это всемірное, всечеловѣческое, всеобъемлющее чувство, которое олицетворилось въ первомъ гуманистѣ Германіи и Европы — Гердерѣ. Современные Нѣмецкіе критики говорятъ о немъ, что онъ смотрѣлъ на все человѣчество, какъ на огромную арфу великаго художника; каждый народъ казался ему налаженною струною сей исполинской арфы, и Гердеръ обнималъ всемірную гармонію ея разнообразныхъ звуковъ.

Навсегда великою и безсмертною останется мысль его философіи Исторіи: собрать многоразличныя черты народовъ, чтобы составить изъ нихъ общую физіономію человѣчества. Эта мысль, разумѣется, не могла быть исполнена и долго не будетъ, ибо исполненіе оной есть дѣло всѣхъ людей, но вся книга Гердера есть намекъ на эту мысль, намекъ, который должно назвать заслугою передъ человѣчествомъ. Чего Гердеръ не могъ сдѣлать по всѣмъ отраслямъ дѣятельности у всѣхъ народовъ, то онъ началъ самъ исполнять по крайней мѣрѣ въ отношеніи къ поэзіи: не по тому ли, что какъ сему искусству суждено было предшествовать во всемъ образованіи человѣческомъ, такъ суждено же ему начать и то соединеніе всѣхъ народовъ, во имя человѣ-

чества, которое приведетъ ихъ къ высшему, неразрывному союзу, имѣющему окончательно совершиться отъ религіи?

Производительное и критическое стремленіе Гердера выражало мысль главной его книги. Гердеръ обнималъ востокъ, міръ Греческо-Римскій и ново-Европейскій во всѣхъ народахъ. Его неистощимые переводы или критическія статьи свидѣтельствуютъ сію универсальность. Здѣсь находимъ изученіе Еврейской поэзіи, Санскритской, Китайской и Персидско-Арабской, переводы изъ Пиндара, Греческой антологіи, одъ и эпистолъ Горація, сатиръ Персія, басенъ Федра. Гердеръ первый познакомилъ Нѣмцевъ съ Оссіаномъ и Испанскимъ Цидомъ. Мы должны сожалѣть, что отъ него не осталось намъ еще бо́льшаго числа переводовъ, потомучто если Германія и изобиловала множествомъ вѣрныхъ и точныхъ переводчиковъ слово въ слово, то рѣдкій изъ нихъ владѣлъ такимъ теплымъ поэтическимъ чувствомъ при изученіи поэзіи другаго народа, какъ Гердеръ.

Особенно выразилась поэтическая универсальность Гердера въ лирической поэзіи, какъ поэзіи чувства, къ которой онъ, по своему характеру, имѣлъ преимущественное призваніе. Онъ-то собралъ эти *голоса народовъ* (Stimmen der Völker)[1]), въ которыхъ откликались ему пѣсни изъ Индіи, Персіи, Аравіи, Скандинавіи, Шотландіи, Англіи, Испаніи, изъ Финскаго и, наконецъ, нашего Славянскаго міра, который также не укрылся отъ Германскаго гуманиста, все обнимавшаго своимъ чувствомъ.

Гердеръ оставилъ много сочиненій въ теоретическомъ и критическомъ отношеніяхъ, но ни въ одномъ изъ нихъ не выразилъ полнаго своего стремленія, какъ Лессингъ въ Лаокоонѣ и Драматургіи. Занимая непостоянное мѣсто между поэтомъ и критикомъ, онъ какъ будто не могъ собраться во едино и предаться глубокому философскому изслѣдованію. Даже когда онъ и хотѣлъ предаваться сему послѣднему, то безпрерывно отвлекался отъ него поэтическимъ чувствомъ и, начавши говорить какъ философъ, кончалъ какъ поэтъ — вдохновенною импровизаціей. Въ сочиненіи своемъ о Шекспирѣ Гердеръ, въ

1) 1778.

минуту добродушнаго сознанія, самъ себя называетъ Рапсодистомъ [1]) и такимъ названіемъ онъ выразилъ совершенно весь свой характеръ какъ критика. Это вдохновенный Платоновъ Іонъ, но Іонъ не одного Гомера, а поэзіи всего человѣчества.

Гердеръ, какъ Лессингъ, оставилъ много матеріаловъ для эстетики вообще, для теоріи и Исторіи поэзіи; [2]) но равно, какъ и Лессингъ, не посягнулъ на созданіе полной теоріи. Еще рѣшительнѣе, чѣмъ его предшественникъ, Гердеръ враждовалъ противъ всѣхъ умозрительныхъ теорій изящнаго, которыя начинали уже при немъ появляться. Особенно же возсталъ онъ на Канта и посвятилъ цѣлое сочиненіе, подъ заглавіемъ: Kalligone, въ трехъ частяхъ [3]), на опроверженіе всей теоріи изящнаго и искусства, которую Кантъ изложилъ въ своей критикѣ разсудка (Kritik des Urtheilskraft). Здѣсь разбираетъ Гердеръ подробно Кантово опредѣленіе изящнаго по категоріямъ, т. е. по качеству, количеству, отношенію и образности; [4]) — преслѣдуетъ немилосердо его формализмъ и, переводя все опредѣленіе на языкъ обыкновенный, просто находитъ въ немъ безсмыслицу. Онъ говоритъ, что чувство безъ предмета и, слѣдовательно, понятія о предметѣ быть не можетъ въ природѣ человѣческой; что не возбуждающее въ насъ участія (интереса) не можетъ намъ нравиться; что находить прекраснымъ то, что́ нравится вообще, значитъ приковывать эстетическое сужденіе къ мнѣнію большинства и, слѣдовательно, толпы,

---

1) Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg, 1773. Shakespear. Стран. 92. Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren.

2) Хорошо бы было извлечь изъ сочиненій Гердера мысли его о поэзіи разныхъ народовъ такъ, какъ Данцъ сдѣлалъ это въотношеніи къ мнѣніямъ его о древнемъ искусствѣ и издалъ особымъ сочиненіемъ подъ заглавіемъ: Joh. Gottfrid von Herders Ansichten des klassischen Alterthums. Nach dessen Ideen geordnete Auszüge aus seinen Schriften mit Zusätzen aus dessen Munde, Erläuterungen, Anmerkungen und einem Register, von Danz. 2 тома. Лейпцигъ. 1805. Одинъ современный Нѣмецкій критикъ думаетъ, что, соединивши Гердеровы сочиненія о поэзіи разныхъ народовъ, можно бъ было составить Исторію поэзіи лучшую по воззрѣнію, нежели Исторія Словесности Фр. Шлегеля.

3) Kalligone, von Herder. 3 Theile. Leipzig. 1800.

4) Припоминаю здѣсь опредѣленіе изящнаго по Канту: «Прекрасно то, что́ нравится безъ всякаго интереса, безъ понятія, вообще, цѣлесообразно, но безъ представленія цѣли и необходимо».

а потому значитъ унижать его. Такъ Гердеръ переводитъ всѣ техническіе термины Кантовой философіи на обыкновенное значеніе и во всѣхъ находитъ безсмысліе и злоупотребленіе словъ. Нравственный гуманистъ преслѣдовалъ еще Кёнигсбергскаго философа за то, что онъ отдѣлялъ доброе отъ изящнаго и утверждалъ, что наслажденіе добрымъ не изящно[1]). Разобравши подробно Кантово опредѣленіе красоты, Гердеръ восклицаетъ:

„Какъ могла явиться въ міръ подобная философія, исполненная пустыхъ предложеній? Какъ произошла она? Ничто не можетъ быть яснѣе. Содержаніе и порядокъ критическихъ произведеній даютъ намъ знать объ этомъ.

„Критики *чистаго и практическаго ума* были написаны. По ихъ системѣ, для чувствъ не осталось никакихъ предметовъ, кромѣ отвлеченныхъ созерцаній пространства и времени („трансцендентальная эстетика“); для разума ничего болѣе, какъ пустые отдѣлы категорій, сами въ себѣ не имѣющіе значенія, но составляющіе форму человѣческаго разума („трансцендентальная Аналитика“); наконецъ, на долю ума, который вовсе пребывалъ безъ закона, остались только „паралогизмы, тетика и Антитетика, и выдуманный идеалъ“, которые всѣ сами себя уничтожаютъ[2]). Такимъ образомъ, открылась великая пустота, въ которой всѣ формы понятій, идей и даже идеала, должны были на вѣки обозначиться.

„Но философъ чувствовалъ *радость* и *горе*: куда же дѣваться съ ними? Къ области понятій онѣ не принадлежали; ни съ какимъ изъ чистыхъ фантазмовъ философа они не имѣли ничего общаго и не могли, хотя бы въ самой вѣчности, найти съ ними связь. „Критически-трансцендентальный разумъ“ имѣетъ совершенно иныя занятія: ему недосугъ замѣчать пріятность или непріятность чувственныхъ предметовъ; онъ не доходитъ ни до какого чувства; и никакое чувство не досягаетъ его; вѣчно печатлѣетъ онъ свои формы на ничемъ, на пространствѣ и времени. „Критически-трансцендентальный умъ“ имѣетъ также другое назначеніе: ему нѐкогда располагать наблюде-

1) См. прим. на стран. 161.

2) Гердеръ смѣется надъ терминологіею Канта.

нія разума; какъ ловчій Оріонъ, онъ преслѣдуетъ *все* за предѣлами міра. Куда же дѣваться съ *горемъ* и *радостью*? Философа касаются онѣ только въ той степени, какъ онъ о нихъ разсуждаетъ; поэтому, чувствованіе можно поставить на мѣсто сужденія. И такъ да будетъ: „1) Чувствованіе и сужденіе — одно и тоже. 2) Но сужденія вкуса о прекрасномъ должны быть безъ всякихъ понятій. 3) Эстетическія сужденія вкуса касаются формъ, а не предметовъ. 4) Цѣлесообразное въ сужденіяхъ вкуса является безъ представленія цѣли. 5) Сужденіе вкуса совершенно независимо отъ понятія совершенства...“

Здѣсь Гердеръ высчитываетъ всѣ Кантовы *постуляты*, или положенія, касающіяся эстетики, и заключаетъ:

„Не нужно доказывать, что эта пустая, сухая, пагубная теорія, эта критика безъ всякой критики, никогда не явилась бы, если бы въ авторѣ было хотя нѣкоторое степенное изученіе прекраснаго какъ въ предметахъ, такъ и въ ощущеніяхъ.“

Во второй части Каллигоны, разбирая раздѣленіе искусствъ по Канту и опредѣленіе каждаго изъ нихъ въ частности, Гердеръ доказываетъ, что философъ не имѣлъ ни объ одномъ изъ нихъ понятія.

Замѣчательная борьба Гердера съ Кантомъ есть борьба эмпирика съ умозрителемъ, борьба самобытнаго начала науки съ философіею, которая все хочетъ подчинить себѣ, часто пренебрегая подробностями явленій.

Гердерова Каллигона не есть одно только полемическое сочиненіе: въ немъ находится множество матеріаловъ для той эмпирической эстетики, для эстетики не одного искусства, но и природы, о которой теперь мечтаютъ критики Германіи.

Изъ прочихъ сочиненій Гердера, относящихся къ нашему предмету, особенно замѣчательны: его Критическая смѣсь (Kritische Wälder)[1]), и въ ней разборъ Лессингова Лаокоона, гдѣ Гердеръ защищаетъ готическія пѣсни Бардовъ и нравы варваровъ сѣвера противъ Грекоманіи Лессинга; сочиненіе о Гомерѣ и эпосѣ[2]), гдѣ много

1) Такъ переводитъ Гердеръ Латинское: *Sylvae.*

2) Herder's Sämmtliche Werke. 1830. T. 10. Homer ein Günstling der Zeit.— Homer und das Epos.—T. 18. Еророе.

прекрасныхъ намековъ на теорію первоначальнаго рапсодическаго эпоса; теорія лирической поэзіи [1]), полнѣйшее изъ теоретическихъ сочиненій Гердера, содержащее много мыслей, позднѣе вошедшихъ въ Нѣмецкія эстетики,— и, наконецъ, сочиненіе о Шекспирѣ [2]), въ которомъ Гердеръ прекрасно объяснилъ отличіе его драмы отъ драмы Софокла и указалъ необходимость происхожденія той и другой изъ потребностей жизни, и равныя права на классическое мѣсто въ теоріи поэзіи.

Шиллеръ.

Отъ Гердера мы могли бы прямѣе перейти къ Гёте, главному представителю универсальности поэтической въ творчествѣ, такъ какъ Гердеръ былъ представителемъ оной въ критикѣ. Но мы должны еще сказать о Шиллерѣ, и это здѣсь будетъ совершенно у мѣста, потому что Шиллерово направленіе, образуя противоположность съ направленіемъ Гёте; тѣмъ ярче выставитъ намъ характеръ сего послѣдняго.

Шиллеръ своимъ поэтическимъ поприщемъ представляетъ намъ замѣчательный примѣръ того, какъ въ Германіи геній самый необузданный, съ врожденнымъ чувствомъ независимости и отчужденія правилъ, мало по малу покоряется теоріи, даже дѣлается ея жертвою и образуется, наконецъ, классическимъ художникомъ. Всѣ драматическія піэсы Шиллера свидѣтельствуютъ эту постепенность обузданія таланта бурнаго, какъ замѣтилъ еще Августъ Шлегель въ своихъ чтеніяхъ [3]). Гёте и Шиллеръ оба начали свое поэтическое поприще смѣлымъ замысломъ: силою одного генія и вдохновеніемъ творческимъ

---

1) Т. 20. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst. Такъ опредѣляетъ Гердеръ Лирику: der vollendete Ausdruck der Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache.

2) Art und Kunst. 1773. «О Аристотель! восклицаетъ Гердеръ,—если бы ты явился, ты гомеризировалъ бы новаго Софокла! ты сочинилъ бы для него особую теорію, которой и теперь до сихъ поръ не создали его соотечественники — Гомъ и Гурдъ, Попе и Джонсонъ!» стран. 92 Въ этомъ же пламенномъ панегирикѣ Шекспиру Гердеръ возстаетъ и противъ Французской трагедіи, которую называетъ куклой Греческаго театра.

3) Т. 3, стран. 408.

создать Германскую поэзію подъ нѣкоторымъ наитіемъ генія Англіи — Шекспира. Замыселъ Гёте явился прежде: это былъ драматическій эскизъ: Гёцъ фонъ Берлихингенъ. Шиллеръ предпринялъ тоже въ своихъ Разбойникахъ. Но въ Гёте и прежде замѣтна уже была какая-то воздержность, можетъ быть, заключавшаяся въ природномъ его темпераментѣ. Въ Шиллерѣ же свобода таланта явилась во всей ея дикости.

Начавши одинаково смѣло, оба поэта Германіи смирились потомъ, уступивъ духу націи, которая уже была воспитана критическими трудами Винкельмана, Лессинга и Гердера. Оба вступили въ школу; но здѣсь разошлись они по двумъ разнымъ путямъ, которые раздѣляли Германію и которые нами уже пройдены въ нашемъ изслѣдованіи. Эти два пути, какъ мы уже знаемъ, были: умозрительный — путь философіи — и эмпирическій — путь критики и изученія самыхъ произведеній искусства. Шиллеръ предпочелъ первый и прошелъ черезъ школу философовъ, избравши путеводителемъ Канта. Гёте вышелъ изъ школы чисто-эмпирической. Первый хотѣлъ отъ идеи дойти до формы, отъ теоріи—до практики; второй схватился прямо за форму, за опытъ, изучалъ явленія и производилъ по нимъ. Подъ конецъ оба великіе поэта Германіи встрѣтились, сошлись и поняли другъ друга, но Шиллеръ вытерпѣлъ горькую, внутреннюю борьбу съ самимъ собою; въ немъ недостало силы, и онъ не довершилъ своего поприща, какъ довершилъ его Гёте. Теперь ясно оправдывается мое намѣреніе, почему, изслѣдовавъ путь философскій и критическій въ Германской теоріи поэзіи, въ заключеніе я выставляю Шиллера и Гёте: перваго, какъ воспитанника философіи, втораго, какъ воспитанника критики Германской.

Въ исторіи драматическихъ произведеній Шиллера и въ его письмахъ находимъ мы эту поучительную повѣсть внутренней борьбы поэта съ теоретикомъ. Первыя его произведенія носили дикую печать необузданности: *Разбойники*, *Коварство и Любовь* и *Фіэско*. *Донъ Карлосъ* служитъ переходомъ къ стилю болѣе правильному и воздержному. За тѣмъ послѣдовалъ долгій перерывъ въ драматической дѣятельности Шиллера. Онъ изучалъ прилежно древнихъ и предался

исторіи и философіи. Особенно *Критика Разсудка*, изданная Кантомъ, привлекла его вниманіе. Положенія Кантовы Шиллеръ началъ примѣнять къ искусству. Въ это время прочелъ онъ и піитику Аристотеля и нашелъ, что она не стѣсняетъ геній, какъ онъ думалъ, а, напротивъ, укрѣпляетъ его [1]). Тогда же замыслилъ онъ *Валленштейна*, произведеніе, надъ которымъ трудился нѣсколько лѣтъ и во время созданія коего произошелъ въ Шиллерѣ внутренній переворотъ. Письма его, относящіяся къ этому времени, особенно занимательны. Вотъ что онъ говоритъ въ одномъ изъ нихъ, писанномъ тогда, какъ онъ началъ трудиться надъ Валленштейномъ.

„Только въ искусствѣ чувствую я мои силы; въ теоріи же я вѣчно мучусь съ началами: здѣсь я просто дилетантъ. Но для пользы исполненія я охотно философствую и надъ теоріею. Критика должна теперь сама вознаградить меня за тотъ вредъ, который она мнѣ причинила. А въ самомъ дѣлѣ, она повредила мнѣ много, ибо ужъ въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ я не нахожу въ себѣ той смѣлости, того живаго жара, которые во мнѣ были прежде, нежели зналъ я какое нибудь правило. Я теперь *вижу самъ себя, когда творю и созидаю; я разсматриваю игру своего одушевленія, и вообразительная сила дѣйствуетъ во мнѣ уже не такъ свободно съ тѣхъ поръ, какъ узнала, что при ней есть свидѣтели.* Но если дойду до того, что воздержность художественная перейдетъ въ мою природу и будетъ какъ воспитаніе въ человѣкѣ благовоспитанномъ, тогда фантазія моя возвратитъ свою прежнюю свободу и не наложитъ себѣ никакихъ границъ кромѣ добровольныхъ [2])“.

Въ это время своей внутренней борьбы Шиллеръ познакомился съ Гёте. Любопытны выписки изъ его писемъ, въ которыхъ онъ разсказываетъ объ этомъ знакомствѣ, равно и о перемѣнахъ, въ немъ самомъ происшедшихъ.

„Много мы разсуждали съ Гёте объ искусствѣ и его теоріи и сообщили другъ другу главныя идеи, до которыхъ *мы дошли по пу-*

1) Schiller's sämmtliche Werke. T. I. 1827. Nachrichten von Schiller's Leben, стран. 34.

2) Id., стран. 36 и 37.

тямъ совершенно различнымъ. Между нашими мыслями встрѣтилось неожиданное согласіе, которое было тѣмъ занимательнѣе, что дѣйствительно произошло отъ точекъ зрѣнія совершенно противныхъ. Каждый изъ насъ могъ сообщить другому то, чего ему недоставало, и въ замѣнъ получить отъ него. Съ того времени разсѣянныя идеи приняли корень въ Гёте, и онъ чувствуетъ теперь потребность примкнуться ко мнѣ и вмѣстѣ со мною продолжать путь, который до сихъ поръ онъ совершалъ одинъ, безъ одобренія. Я радуюсь очень такому плодовитому для меня размѣну мыслей [1])".

Изъ послѣднихъ словъ мы видимъ какъ будто бо́льшее вліяніе Шиллера на Гёте въ началѣ ихъ знакомства, — скоро замѣтимъ обратное. Когда въ 1796 году Шиллеръ принялся снова за прерваннаго Валленштейна, онъ писалъ:

„Я вижу, что я теперь на весьма доброй дорогѣ, которую долженъ только продолжать, чтобы произвесть что нибудь хорошее. Это уже много, и во всякомъ случаѣ гораздо болѣе, нежели сколько въ этомъ дѣлѣ я могъ предполагать о себѣ [2])".

„Удивительно, *какъ много реальнаго приносятъ съ собою прибывающіе годы, какъ много во мнѣ, мало по малу, развили постоянное обхожденіе съ Гёте и изученіе древнихъ, которыхъ я началъ узнавать только послѣ Карлоса. Правда, что путь, теперь мною избранный, ведетъ меня въ область Гёте, и что мнѣ съ нимъ придется помѣряться силами; и то вѣрно, что возлѣ него я потеряю.* Но такъ какъ у меня остается еще *мое собственное,* чего онъ никогда не достигнетъ, то преимущество его не повредитъ мнѣ и моему произведенію.... Въ мои бодрыя минуты я ласкаю себя надеждою, что насъ не подчинятъ другъ другу, но сопричтутъ къ одному высшему идеальному роду, какъ два различные вида [3])".

„Все еще несчастное произведеніе (Валленштейнъ) лежитъ передо мною безъ конца. Ни одна изъ моихъ прежнихъ драмъ не имѣетъ столько цѣли и формы, какъ Валленштейнъ, но я теперь слишкомъ

1) Id., стран. 41.
2) Id., стран. 47.
3) Стран. 48 и 49.

опредѣленно знаю, чего хочу и что я долженъ дѣлать, и потому работа не можетъ быть мнѣ легка[1]).“

„Выключая два лица, къ которымъ приковываетъ меня склонность[2]), всѣ прочія, а особенно главный характеръ я трактую съ одною чистою любовью художника и обѣщаю тебѣ, что они отъ того не будутъ хуже. Но *для такого чисто объективнаго дѣланія* потребно мнѣ было и есть обширное и тягостное изученіе источниковъ, ибо я долженъ былъ извлечь дѣйствіе и характеры изъ ихъ времени, мѣстности и общей связи происшествій: это не столько было бы мнѣ нужно, если бы я могъ собственнымъ опытомъ ознакомиться съ людьми и дѣлами такого рода. Въ источникахъ Исторіи я ищу ограниченія моимъ идеямъ и увѣренъ, что историческое меня не унизитъ или не лишитъ силы. Имъ оживятся мои лица и дѣйствія; одушевитъ же ихъ та сила, которую я и прежде обнаруживалъ и безъ которой я и не задумалъ бы такого предпріятія[3]).“

Долго еще и послѣ не кончался трудъ Шиллера, и вотъ какое сознаніе мы потомъ читаемъ въ письмѣ его:

„Вы не должны удивляться, если я теперь полагаю гораздо большее разстояніе и бо́льшую противоположность между наукою и искусствомъ, нежели какъ это было тому за нѣсколько лѣтъ. Вся моя дѣятельность обратилась теперь прямо на исполненіе; ежедневно узнаю опытомъ, какъ *мало поэтъ можетъ подвинуть себя въ исполненіи посредствомъ всеобщихъ чистыхъ понятій, и въ этомъ расположеніи духа я иногда до того становлюсь противникомъ философіи*, что радъ бы отдать все, что́ я самъ и другіе знаемъ изъ элементарной эстетики, за одно какое нибудь эмпирическое преимущество, за одинъ мастерской пріемъ художника[4]).“

Валленштейнъ, начатый въ 1792 году, явился только въ 1799-мъ: такъ долго длилась внутренняя борьба Шиллера, которой

---

1) Стран. 49.

2) Вѣроятно, Максъ и Текла, въ которыхъ выразилась еще субъективная, лирическая сторона Шиллера.

3) Стран. 51.

4) Стран. 56.

слѣды ярко видны на этомъ произведеніи, особенно для насъ замѣчательномъ. Но за то послѣдующія его драмы быстро являлись одна за другою: *Марія Стюартъ* (1800), *Дѣва Орлеанская* (1801), *Мессинская Невѣста* (1803) и *Вильгельмъ Тель* (1804), высшее произведеніе Шиллера по мнѣнію Гёте, гдѣ художникъ, прошедшій путь очищенія, явился полнымъ властелиномъ своего дѣла и достигъ желанной объективности. Но силы Шиллера не вынесли борьбы внутренней, и онъ скоро кончилъ жизнь свою[1]).

Біографія Шиллера какъ поэта и галлерея писемъ, мною выставленныхъ, есть самый поучительный примѣръ для молодаго современнаго художника.

Всѣ теоретическія сочиненія Шиллера относятся къ философскому періоду его жизни, съ котораго онъ началъ свое преобразованіе (1792 — 1796).[2]) Онъ самъ объявляетъ, что основаніемъ для его философскихъ изслѣдованій объ искусствѣ служила система Канта[3]). Будучи вѣрнымъ ея послѣдователемъ, Шиллеръ старался приложить ея начала къ теоріи искусства. Важнѣйшее сочиненіе его по этому предмету суть *Письма объ эстетическомъ воспитаніи*, гдѣ Шиллеръ хотѣлъ, кажется, соединить иѳическое ученіе Фихте съ эстетическимъ ученіемъ Канта. Основавшись на томъ, что прекрасное связуетъ въ человѣкѣ два противоположныя состоянія: чувство и мышленіе, Шиллеръ заключилъ, что посредствомъ красоты чувственный человѣкъ можетъ возвратиться къ мышленію, а духовный къ міру чувственному, и вывелъ отсюда, что эстетическимъ воспитаніемъ, объемлющимъ всѣ духовныя силы человѣка, должно заключиться полное его образованіе. Въ заключеніе, Шиллеръ мечтаетъ о какомъ-то эстетическомъ государствѣ, которое для него есть идеалъ

---

1) Шиллеръ род. въ 1759, умеръ въ 1805.

2) Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792). — Ueber die Tragische Kunst (1792). — Ueber Anmuth und Würde (1793). — Ueber das Pathetische (1793). — Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen (1795). — Ueber naïve und sentimentalische Dichtung (1795). — Ueber das Erhabene (1796).

3) Въ письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи онъ говорилъ: Zwar will ich Ihnen nicht verbergen, dass es grösstentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden. . . .

жизни человѣческой. Болѣе плодотворны для художника и критика мысли Шиллера объ отношеніи поэта къ вѣку [1]), въ которыхъ блистательно является нравственный характеръ сего поэта воли по преимуществу, воспитаннаго въ этомъ отношеніи стоическимъ ученіемъ Фихте. Этотъ же вопросъ объ отношеніи искусства къ нравственности прекрасно разрѣшаетъ Шиллеръ въ своемъ разсужденіи: *Объ основной причинѣ удовольствія въ трагическихъ предметахъ.* Здѣсь онъ доказываетъ, что свободное наслажденіе, производимое искусствомъ, основывается совершенно на нравственныхъ условіяхъ, что вся нравственная природа человѣка находится при этомъ въ дѣйствіи: Шиллеръ примѣняетъ сіе воззрѣніе къ драмѣ. Въ разсужденіи своемъ: *о наивной и сентиментальной поэзіи,* онъ стремился опредѣлить различіе поэзіи древней и новой, полагая характеръ первой въ наивномъ, а второй — въ сентиментальномъ. Здѣсь разсѣяно много мыслей, позднѣе вошедшихъ въ Нѣмецкія теоріи [2]).

---

1) Этихъ мыслей нельзя не выписать изъ сочиненія Шиллера, Т. 18. стран. 39. «Художникъ хотя и есть сынъ времени, но горе ему, если онъ будетъ въ то же время его питомцемъ или еще баловнемъ. Благодѣтельное божество да оторветъ младенца во время отъ груди матери, да воскормитъ его млекомъ лучшаго вѣка и дастъ ему созрѣть подъ дальнымъ Греческимъ небомъ. Когда возмужаетъ онъ, тогда пускай возвратится, какъ чуждый ликъ, въ свое столѣтіе; но не съ тѣмъ, чтобы обрадовать своимъ появленіемъ, а страшно, какъ сынъ Агамемнона, съ цѣлію очищенія. Матеріалъ возьметъ онъ у настоящаго, но форму у благороднѣйшаго времени, даже за его предѣлами, въ безусловно-неизмѣняемомъ единствѣ своего существа. Здѣсь, изъ чистаго эфира его демонической природы, бьетъ для него источникъ красоты, недосягаемый порчѣ поколѣній и вѣковъ, которые глубоко подъ нимъ клубятся мрачными водоворотами». — Стран. 42 и 43. «Живи съ твоимъ вѣкомъ, но не будь его созданіемъ; сотвори современникамъ то, въ чемъ они нуждаются, а не то, что хвалятъ. . . . Изгони произволъ, легкомысліе, грубость изъ ихъ удовольствій, — и ты непримѣтно изгонишь оные изъ поступковъ ихъ и мыслей. Какими бы ты ни нашелъ ихъ, окружай ихъ формами благородными, великими, геніальными, ограждай со всѣхъ сторонъ символами превосходнаго до тѣхъ поръ, покамѣстъ призракъ превзойдетъ существенность, искусство природу». — Эти мѣста объясняютъ нравственное воззрѣніе Шиллера на искусство и его собственное художественное стремленіе. Не это ли разумѣлъ онъ подъ именемъ своей *собственности,* отличая себя отъ Гёте?

2) Наприм. мысль, что въ произведеніяхъ древнихъ господствуетъ форма, въ произведеніяхъ новыхъ — идея.

Гёте.

Гёте[1]), воспитанникъ школы критической, а не философской, содѣйствовалъ самъ къ тому, какъ мы видѣли, чтобы дать Шиллеру то объективное направленіе, котораго творецъ Гёца былъ первымъ представителемъ въ своемъ вѣкѣ. Онъ думалъ, что философія вредила поэзіи Шиллера, и сожалѣлъ о напрасныхъ его заботахъ отдѣлить поэзію наивную отъ сентиментальной: это свидѣтельствуетъ намъ Экерманъ въ своихъ Запискахъ[2]). У него же находимъ мы и слѣдующее любопытное сознаніе Гёте. „Мой вѣкъ, говорилъ онъ, отличался весь субъективнымъ направленіемъ, и я находился совершенно одинокъ въ моемъ объективномъ стремленіи[3])."

Такое стремленіе Гёте обозначилось въ пристальномъ изученіи произведеній природы и искусства. Вотъ почему онъ всегда былъ противникомъ философическихъ теорій и рано, съ самой юности, какъ сознается онъ самъ, подвергся вліянію Винкельмана и Лессинга, давшихъ объективное направленіе наукѣ искусства въ Германіи[4]). Въ немногихъ теоретическихъ и критическихъ статьяхъ, которыя оста-

---

1) Гёте род. въ 1749 году, умеръ въ 1832.

2) Gespräche mit Goethe, von Eckermann. T. I, стран. 88. «Я убѣжденъ, что философское направленіе Шиллера повредило его поэзіи, ибо имъ дошелъ онъ до того, что идею поставилъ выше природы, даже уничтожилъ сію послѣднюю».— «Грустно вспомнить, какъ этого человѣка съ необыкновенными дарованіями мучили философскія изслѣдованія, ни на что ему не годныя. Гумбольтъ показывалъ мнѣ письма, которыя Шиллеръ писалъ къ нему въ несчастное время своихъ умозрѣній. Изъ нихъ видно, какъ онъ добровольно безпокоилъ себя тѣмъ, чтобы отдѣлить сентиментальную поэзію отъ наивной. Но онъ не могъ для первой найти почвы, и это приводило его въ неописанное смущеніе. Какъ будто бы сентиментальная поэзія можетъ быть безъ какого нибудь наивнаго основанія, изъ котораго она и выростаетъ»!

3) Id., стран. 147.

4) Id., стран. 219. «Dass Lessing, Winckelmann und Kánt älter waren als ich, und die beyden ersteren auf meine Jugend, der letztere auf mein Alter wirkte, war für mich von grosser Bedeutung».— Стран. 223. Мы говорили потомъ, разсказываетъ Экерманъ, о теоретикахъ, которые силятся отвлеченными опредѣленіями выразить существо поэзіи и поэта и не могутъ придти къ ясному результату.— «Что тутъ много опредѣлять? сказалъ Гёте. Живое чувство состояній и способность ихъ выражать образуютъ поэта».

вилъ Гёте относительно къ нашему предмету, видно, что любимою мыслію его теоріи была основная мысль Лессингова Лаокоона, разграниченіе искусствъ во всѣхъ родахъ его. Вотъ что́ говоритъ онъ въ своемъ Введеніи къ Пропилеямъ:

„Одинъ изъ главныхъ признаковъ упадка въ искусствѣ есть смѣшеніе различныхъ его родовъ.

„Искусства сами, равно и ихъ роды, родственны между собою; они имѣютъ нѣкоторую склонность сближаться другъ съ другомъ и теряться другъ во другѣ; но въ томъ-то и состоятъ обязанность, заслуга и достоинство истиннаго художника, что онъ умѣетъ устранять отъ другихъ тотъ отдѣлъ искусства, въ которомъ самъ производитъ, основывать всякое искусство и родъ его на самомъ себѣ и какъ можно болѣе его изолировать“.

„Это правило относится какъ до общаго въ искусствѣ, такъ и до частныхъ видовъ его. Ваятель долженъ иначе думать и чувствовать нежели живописецъ, и разнымъ образомъ идти къ дѣлу, когда онъ хочетъ произвесть полувыпуклое тѣло или круглое.... [1])“.

Вотъ еще замѣчательныя слова Гёте изъ его критики на книгу Зульцера [2]), свидѣтельствующія тоже стремленіе:

„Мы удивляемся тому, что авторъ не послѣдовалъ нити, которую провели Лессингъ и Гердеръ и которая опредѣляетъ границы и потребности каждаго искусства отдѣльно. Послѣ того какъ господа ковачи теорій (die Herren Theorienschmiede) перетрясли всѣ наблюденія надъ поэзіею, живописью и ваяніемъ въ одномъ горшкѣ, пора бы теперь было снова ихъ оттуда вынуть и распредѣлить для каждаго искусства порознь; особенно же основанія, принадлежащія ваянію и живописи. Но для сего потребна психологія, которую слѣдуетъ еще изобрѣсти и для созданія которой, можетъ быть, всякій годъ собирается по камню опыта“.

Вотъ теоретическія мнѣнія Гёте, въ коихъ ярко обозначается направленіе критической школы, его воспитавшей. Чего Гёте желалъ

---

1) Goethe's Werke. 1830. T. 38. стран., 20 и 21.
2) T. 33, стран. 6 и 7.

отъ теоріи, чего онъ самъ исполнить не могъ наукою, то совершилъ на дѣлѣ, ибо во всѣхъ его произведеніяхъ роды и виды поэзіи возвращаются къ ихъ первоначальному типическому значенію даже до національной особенности, свойственной каждому изъ нихъ. Эмпирическая критика и эклектизмъ Германскій, основанные Лессингомъ и доведенные Гердеромъ до универсальности, принесли свой окончательный плодъ въ твореніяхъ Гёте. То, что въ Гердерѣ было однимъ только сознаніемъ критика и сочувствіемъ поэта-переводчика, въ Гёте достигло творчества и превратилось въ собственность Германской націи. Поэты всего міра, всѣхъ вѣковъ и странъ участвовали черезъ Германію въ воспитаніи Гёте, — и потому галлерея его произеденій, вмѣщающихъ славу и гордость его отечества, представляетъ Пантеонъ всемірной поэзіи, который возможенъ былъ только въ странѣ эклектизма [1]).

Участіе Гомера видно въ созданіи *Ахиллеиды*, *Германа* и *Доротеи;* вліяніе трагиковъ Греческихъ отразилось на *Ифигеніи въ Тавридѣ* и особенно на первой половинѣ *Елены;* Аристофанъ ожилъ въ *Птицахъ;* печать Шекспира означилась ярко на *Гёцѣ* и *Эгмонтѣ;* Французская трагедія воспитала *Торквато Тассо* и *Евгенію* (die natürliche Tochter); мѣщанская драма—явилась въ *Клавиго*, *Стеллѣ* и *Великомъ-Кофтѣ;* Арабско-Персидскій востокъ благоухаетъ въ *Диванѣ;* Англійскій семейный романъ далъ черты *Вильгельму Мейстеру* и *Wahlverwandschaften;* Руссо внушилъ *Вертера* и *Dichtung und Wahrheit*. *Фаустъ* представилъ соединенное вліяніе Испанской и Англійской драмы, подъ особымъ наитіемъ Германскаго духа въ содержаніи. *Елена*, междудѣйствіе къ Фаусту, совмѣстила въ себѣ поэзію древнюю и новую: это женскій Янусъ, слитый изъ древней Гречанки и женщины ново-европейской. Наконецъ, въ лирическихъ произведеніяхъ Гёте еще болѣе, нежели гдѣ нибудь, стекаются отголоски отъ лиры всѣхъ народовъ: здѣсь оглашается вели-

---

1) Собственныя слова Гёте изъ Записокъ Экермана: «Я многимъ обязанъ Грекамъ и Французамъ, многимъ Шекспиру, Стерну, Голдсмиту; но не въ этихъ однихъ источникахъ я черпалъ: было бы слишкомъ долго ихъ высчитывать».

чавая ода Пиндара; здѣсь *Римскія Элегіи* отзываются звуками Овидія и Тибулла; здѣсь раздаются богатые риѳмою *Сонеты* Петрарки; *Газель* и *Кассида* плѣняютъ въ Диванѣ; *Романсъ* Французскій, *Баллада* Рыцарская, *Пѣсня* древне-Германская сливаютъ свои голоса; — между ними блещетъ своею формою ярко отточенная, пластическая *Эпиграмма* Греціи и заставляетъ задуматься мыслящая *Поговорка* старой Германіи. Здѣсь каждый типъ цѣлъ и невредимъ и каждый обозначенъ своимъ особымъ художественнымъ характеромъ. На произведеніяхъ Гёте можно изучить всемірную исторію поэзіи. Таковъ былъ плодъ критическаго эклектизма Германіи, когда онъ, созрѣвши, воспиталъ творческій геній Гёте.

Но спросятъ насъ: для чего же воздвигнутъ сей изящный Пантеонъ всемірной поэзіи? Имѣетъ ли онъ значеніе въ жизни? Къ чему ведутъ эти сокровища искусства? Мы отвѣчаемъ на сіи вопросы стихомъ самого же поэта:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet.

Мы переводимъ сіи слова на языкъ современнаго философа: „искусство имѣетъ цѣль само въ себѣ“. Въ Германіи Шеллингъ сказалъ это въ наукѣ; Гёте въ тоже время исполнилъ на дѣлѣ. Для него искусство образуетъ міръ высшій, нежели природа, имѣетъ свою самобытную истину и цѣль[1]).

---

1) Эту мысль о самостоятельной истинѣ въ искусствѣ Гёте развилъ, очевидно, въ своемъ маленькомъ разговорѣ между зрителемъ театра и адвокатомъ художника, который переведенъ мною по Русски и напечатанъ въ одной изъ книжекъ Московскаго Вѣстника 1827 года: *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.* (Т. 38, стран. 143). Здѣсь онъ говоритъ: «Истинное въ искусствѣ совершенно отлично отъ истиннаго въ природѣ, и художникъ никакъ не долженъ стремиться къ тому, чтобы его произведеніе являлось произведеніемъ природы». — «Совершенное произведеніе художественное есть произведеніе человѣческаго духа и въ этомъ смыслѣ — также произведеніе природы». — Во введеніи къ Пропилеямъ видна таже самая мысль: «Истинный законодательный художникъ стремится къ истинѣ искусства; чуждый закона, слѣдующій слѣпому влеченію, стремится, напротивъ, къ естественной дѣйствительности; первый возводитъ искусство на высшую степень, второй низводитъ его на низшую».

Вопросы, нами предложенные, раздаются теперь и въ Германіи, которая отъ міра идеальнаго науки и искусства хочетъ обратиться къ жизни, къ міру практическому. Отсюда намъ можетъ объясниться негодованіе партіи противниковъ Гёте, которыхъ главный представитель есть Менцель, первый критикъ современной Германіи. Въ своей Филиппикѣ противъ Гёте, гдѣ онъ унизилъ его на степень таланта и лишилъ всѣхъ почестей, Менцель въ одномъ мѣстѣ самъ добродушно высказалъ побудительную причину его гоненія, приведя знакомое намъ мѣсто изъ Платона, въ которомъ философъ Греціи преслѣдуетъ перваго поэта — ея воспитателя. Отношенія Гёте къ Германіи весьма сходны съ отношеніями Гомера къ Греціи. — Искусство въ Германіи возведено ея великимъ геніемъ на высшую степень независимости отъ жизни и воздвигнуто не на почвѣ Германской, а надъ нею, какъ облачный міръ, чуждый земнаго. Этотъ міръ увлекаетъ въ мечту идеальнаго Германца и при созерцаніи красоты заставляетъ его забывать о жизни. Менцелю досадно, что всемогущій геній Германіи, владѣвшій умами, не сдѣлалъ изъ поэзіи орудіе какой нибудь политической мысли; что его именемъ начался *періодъ искусства* (Kunstperiode), а не новый періодъ жизни для Германцевъ. Но Менцель, обвиняющій своихъ соотечественниковъ въ подражаніи, самъ увлекается въ этомъ случаѣ вліяніемъ западныхъ Французскихъ мнѣній и не умѣетъ постигнуть назначенія своего отечества — дѣйствовать въ идеальномъ мірѣ науки и искусства во благо всѣхъ народовъ и людей.

Братья Шлегели.

Критическое направленіе, распространенное въ Германіи на изученіе всѣхъ иностранныхъ литературъ, должно было принять болѣе стройный и правильный порядокъ и подчиниться историческому развитію, особенно въ то время, когда уже много разсѣянныхъ матеріаловъ было изготовлено и явилось достаточно для того, чтобы составить какое-нибудь историческое цѣлое. Если бы всѣ отрывки, написанные Гердеромъ о поэзіи разныхъ народовъ, соединить вмѣстѣ и

подчинить хронологическому порядку, то можно-бъ было составить довольно полную Исторію поэзіи по воззрѣнію Гердера.

Братья Шлегели дали окончательно историческое направленіе критикѣ. Но до нихъ еще Бутервекъ написалъ: *Исторію поэзіи и краснорѣчія новыхъ народовъ Европы отъ начала XIII столѣтія*[1]). Однако не смотря на этотъ трудъ, превосходный въ чисто-эмпирическомъ отношеніи, нельзя дать мѣста Бутервеку въ числѣ замѣчательныхъ критиковъ Германіи: это болѣе матеріалы для критической Исторіи ново-европейской литературы. Бутервекъ, вмѣщавшій въ себѣ философа, теоретика и историка Словесности, не былъ однако критикомъ, что́ особенно будетъ свидѣтельствовать намъ его частная теорія поэзіи. Причина не въ томъ ли, можетъ быть, что Бутервекъ не былъ самъ поэтомъ?

Вотъ почему я полагаю, что собственно братья Шлегели дали критическому направленію Германіи стройную форму историческую подъ вліяніемъ новой философской теоріи, которое сильнѣе обозначилось въ Августѣ Шлегелѣ. Это направленіе видимъ мы въ ихъ сочиненіяхъ, столько у насъ извѣстныхъ: въ *Чтеніяхъ объ Исторіи древней и новой литературы*, Фридриха Шлегеля, и въ *Чтеніяхъ о драматическомъ искусствѣ*, брата его Августа.

Одинъ изъ современныхъ критиковъ Германіи называетъ Шлегелей главными представителями новой Романтической школы. Я не знаю, на какомъ основаніи. Это мнѣніе можно еще отнести къ Фридриху Шлегелю, который разсматривалъ поэзію всѣхъ народовъ подъ сильнымъ вліяніемъ своего католическаго мистицизма и даже въ древнихъ поэтахъ, въ самомъ Гомерѣ, воображалъ найти романтическое чувство любви, главную стихію поэзіи по его мнѣнію. Но что́ касается до Августа Шлегеля, то въ его сочиненіи не видно никакого исключительнаго пристрастія къ романтической поэзіи, а, напротивъ, тоже примирительное стремленіе, какое характеризовало критику Германіи со времени ея основателя Лессинга. Если же назвать Августа

---

1) Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, von Friedrich Bouterwek. Göttingen. 1801—1819. 12 Theile.

Шлегеля представителемъ Романтизма въ критикѣ, потомучто онъ преслѣдовалъ классическое направленіе Французовъ, то въ такомъ случаѣ Лессингъ еще болѣе заслуживаетъ сіе названіе, потомучто гоненія его были гораздо сильнѣе и дѣйствительнѣе для Германіи и потомучто онъ первый ихъ началъ, тогда какъ Августъ Шлегель едва ли не послѣдній стоитъ въ рядахъ Германскихъ антагонистовъ Франціи.

Я не буду останавливаться здѣсь на разборѣ сочиненія Фридриха Шлегеля, потомучто имѣлъ уже случай изложить о немъ мои мысли [1]). Здѣсь замѣчу только, что Фридрихъ Шлегель принадлежитъ къ числу тѣхъ критиковъ Германіи, которые всегда были въ раздорѣ съ теоріями Нѣмцевъ слишкомъ общими и безполезными для изученія искусства въ немъ самомъ. Въ Августѣ Шлегелѣ видно другое направленіе, болѣе благосклонное теоріи умозрительной.

Главная черта *Чтеній о драматическомъ искусствѣ и литературѣ*, какъ я сказалъ, есть начало примиренія между двумя мірами, древнимъ и новымъ. Это начало выдается съ первыхъ страницъ книги, гдѣ Августъ Шлегель излагаетъ великую распрю между поэзіею древнихъ и новыхъ народовъ, и въ заключеніе, указавъ на цѣль Германскихъ мыслителей примирить обѣ стороны [2]), самъ пристаетъ къ тому же и старается опредѣлить главное различіе между характеромъ древняго и характеромъ новаго искусства, полагая первый въ преизбыткѣ элемента *пластическаго*, а второй — въ господствѣ элемента *живописнаго*, въ отношеніи къ формамъ искусства; что́ же касается до внутренняго духа, то онъ полагаетъ сіе отличіе въ характерѣ духовнаго стремленія къ безконечной идеѣ въ Христіанской поэзіи и въ матеріальномъ преобладаніи конечной формы въ поэзіи языческой. Всѣ эти мысли суть, по большей части, результатъ прежнихъ эмпирическихъ изслѣдованій, возведенныхъ Шеллингомъ и его послѣдо-

---

1) Исторія поэзіи. Т. I, стран. 51—56.

2) Т. I, стран. 12. So ungefähr standen die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, besonders Deutsche Denker versuchten, das Missverständniss zu schlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen.

вателями къ нѣкоторымъ общимъ систематическимъ положеніямъ. — Сіе-то примиряющее начало или *посредничествующую критику*, говоря его же выраженіемъ, примѣняетъ Августъ Шлегель къ сужденію о драмѣ новыхъ народовъ, представляющей яркую противоположность съ драмою древнею [1]).

Чтó касается до теоріи Августа Шлегеля, то онъ не только отвергаетъ теорію Французовъ, какъ отвергли ее почти всѣ Германцы, но и самую піитику Аристотеля признаетъ заблужденіемъ [2]). Нѣсколько разъ упрекаетъ онъ Лессинга въ томъ, что слишкомъ ревностно защищалъ Аристотеля [3]), и думаетъ, что самая критика Лессинга успѣвала только тамъ, гдѣ излагала противорѣчія разума въ произведеніяхъ, но никогда не могла досягнуть до идеи истинно геніальнаго, художественнаго созданія. Изъ древнихъ Шлегель слѣдуетъ ученію Платона [4]), котораго почитаетъ излагателемъ истиннаго ученія о красотѣ; изъ философовъ Германскихъ — болѣе всего Шеллингу и нѣсколько Канту въ его теоріи высокаго, находящейся въ Критикѣ Разсудка.

---

1) Т. 3, стран. 11. Hier muss nun die vermittelnde Kritik eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Grosse, was früher im Auslande geleistet worden, anzuerkennen.

2) Т. 2, стран. 82. «Если Аристотель и въ краснорѣчіи схватилъ только сторону доступную разуму, безъ воображенія и чувства, и служащую одной внѣшней цѣли: чтó же страннаго, если онъ гораздо менѣе проникъ въ тайну поэзіи, какъ искусства, которое отъ всякой иной цѣли освобождается кромѣ своей безусловной: свободнымъ вымысломъ создавать прекрасное и представлять его въ словѣ»?

3) Т. I, стран. 110 и 111. Т. II, стран. 83. Wie, wenn aber Lessing mit seiner scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege (m. e. wie Aristoteles) gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloss mit dem Verstande zusammen gefugt sind. Вообще Шлегель слишкомъ неблагосклонно отзывается о Лессингѣ и не воздаетъ ему справедливости.

4) Т. 2, стран. 83. «Если бы я долженъ былъ избрать себѣ вождя между древними философами, то безъ сомнѣнія я избралъ бы Платона, который обнялъ идею прекраснаго не посредствомъ анализа, чтó невозможно, а созерцающимъ одушевленіемъ, и въ сочиненіяхъ коего разсѣяны повсюду зародыши истиннаго искусствоученія».

Слѣдуя умозрительнымъ теоріямъ обоихъ философовъ, Августъ Шлегель слишкомъ философски опредѣляетъ идею драмы и полагаетъ идеалъ трагическаго въ борьбѣ свободы съ необходимостію [1]), идеалъ же комическаго — въ совершенномъ согласіи высшей природы съ животною, какъ господствующимъ началомъ [2]). Сіи философскія опредѣленія впослѣдствіи не примѣнены къ самымъ фактамъ драматическаго искусства, или, другими словами, не олицетворяются въ разборѣ произведеній. Пренебрегая анализирующею критикою Лессинга, которая строго разграничиваетъ роды, Шлегель, при начальномъ опредѣленіи драматическаго, не счелъ за нужное вывести общее раздѣленіе поэзіи и отдѣлить драматическій родъ отъ эпическаго и лирическаго какъ изъ общихъ началъ теоріи, такъ и эмпирически посредствомъ сличенія примѣровъ. Не опредѣливши себѣ теоретической задачи въ началѣ, Августъ Шлегель лишился единства мысли и въ частныхъ подробностяхъ своего курса. Слишкомъ заботливо излагаетъ онъ содержаніе всѣхъ трагедій Эсхила, Софокла и Эврипида, комедій Аристофана, піэсъ Шекспира, даже безъ всякаго выбора и исключенія; но ни въ одномъ изложеніи или, по крайней мѣрѣ, въ весьма рѣдкихъ случаяхъ раскрываетъ онъ драматическую идею піэсы. Гораздо было бы полезнѣе для художника и любителя, если бы критикъ, ограничившись весьма немногими избранными произведеніями, подробнѣе изложилъ ихъ содержаніе и раскрылъ бы въ немъ всѣ элементы драматическіе. Такого изслѣдованія Шлегель не произвелъ рѣшительно ни надъ какимъ образцомъ драмы. Излагая Трагедіи Эсхила, перваго драматика Греціи, слѣдовало бы особенно указать на первоначальное развитіе драматической идеи и на отличіе ея отъ эпической; но Шлегель въ одномъ только Промитеѣ раскрываетъ сію идею, и то потому, что здѣсь уже она выдается слишкомъ явно, и въ

1) Т. I, стран. 107. Innere Freiheit und äussere Nothwendigkeit, diess sind die beyden Pole der tragischen Welt. Iede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht.

2) Т. I, стран. 276. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höhern Natur mit der thierischen, als des herrschenden Prinzips. Vernunft und Verstand werden als freywillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

самомъ дѣйствіи олицетворяется опредѣленіе трагедіи, по Шлегелю; въ прочихъ же трагедіяхъ Эсхила критикъ указываетъ на аллегорическое ихъ значеніе, отгадываетъ религіозныя и политическія мысли трагика, напр. въ Эвменидахъ и въ Персахъ, а художественныхъ идей не касается. Во всемъ видно, что Шлегель, находясь подъ вліяніемъ умозрительныхъ теорій, болѣе искалъ философской мысли въ каждомъ произведеніи, ею плѣнялся и не отличалъ ея отъ художественной. Весьма странно, что изъ Софокловыхъ піэсъ менѣе всѣхъ нравится Шлегелю Эдипъ Царь, тогда какъ сія трагедія, по мнѣнію самихъ древнихъ, была высшимъ ихъ произведеніемъ. Въ Эдипѣ же Колонейскомъ критикъ увлекается религіознымъ смысломъ драмы, а не художественною идеей. Въ самомъ разборѣ Шекспира, котораго Шлегель изучалъ con amore и даже съ пристрастіемъ, доходившимъ до крайности, онъ весьма искусно обрисовываетъ многіе характеры и раскрываетъ идеи, въ нихъ содержащіяся, особенно напр. характеръ Отелло, но не вникаетъ въ драматическіе элементы дѣйствія, не указываетъ даже на разность между драмою Шекспира и Софокла. Разборы комедій еще слабѣе у Шлегеля, нежели трагедій. Онъ не умѣлъ постигнуть красотъ Моліера. Такимъ образомъ, идея драматическаго искусства мало у него развита эмпирически, не уяснена очевидностію примѣровъ, къ чему бы должно вести историческое изложеніе, — и, по прочтеніи всего курса, у васъ въ умѣ не останется напечатлѣнною идея драмы. Всему этому причиною то, что Шлегель презиралъ аналитическую критику Лессинга и слишкомъ увлекался философскими идеями.

Лучшая часть сего курса, обработанная съ бо́льшимъ тщаніемъ, есть изложеніе древней драмы, и въ ней особенно: объясненіе устройства древней сцены и представленій и новое воззрѣніе на Эврипида, котораго трагедія поставлена въ настоящемъ свѣтѣ. Во второй части отличается превосходствомъ чтеніе о трехъ единствахъ: здѣсь опредѣлено единство дѣйствія драмы, опровергнуты два прочія единства: мѣста и времени, и доказано, что Аристотель никогда не предписывалъ ихъ въ видѣ непреложныхъ правилъ. Должно замѣтить однако, что первоначальная честь опроверженія послѣднихъ двухъ единствъ

принадлежитъ Джонсону и что еще Лессингъ намекалъ на то, что у древнихъ нѣтъ никакого опредѣленнаго правила на счетъ единства мѣста [1]).

Чтó касается до характеристики Французскаго театра, Шлегель не нашелъ для него новой точки зрѣнія, но слѣдовалъ той же полемикѣ Лессинга, хотя и самъ сознается, что неприлично уже нападать на него также безпощадно [2]). Но дѣло въ томъ, что Лессингу не только позволительно, но даже и необходимо было возставать грозно противъ Французской драмы, потомучто въ его время сія драма первенствовала во всей Европѣ и въ Германіи. Шлегель же возставалъ на нее въ такое уже время, когдà ни одна трагедія Французская не игралась въ Германіи и когда произведенія Гёте и Шиллера занимали Нѣмецкую публику. Мысли Шлегеля могли быть еще новы для Франціи и для Россіи и принести нѣкоторую литературную пользу: въ самомъ дѣлѣ такъ и случилось. Полемика Шлегеля противъ Франціи болѣе подѣйствовала на самую Францію, особенно черезъ сочиненіе г-жи Сталь, потомучто Франція по — Нѣмецки не читала, и, наконецъ, на Россію, ибо такое возстаніе противъ Французской школы для насъ было ново. Мы можемъ даже сказать, что у насъ Шлегель отчасти сдѣлалъ тоже, что Лессингъ въ Германіи, т. е. освободилъ насъ отъ владычества Галловъ. Хотя онъ и называетъ полемику Лессинга безпощадною [3]), однако самъ съ видимымъ ожесточеніемъ говоритъ про-

1) I томъ Драматургіи, стран. 352. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedies kein ausdrückliches Gebot bey den Alten findet, die weitere Ausdehnung, und wollte, dass eine einzige Stadt zur Einheit des Orts hinreichend sey.

2) T. 2, стран. 151. Allein Lessing richtete uberhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische Trauerspiele auf unsern Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für classisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, dass eher alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist. — Если такъ, то за чѣмъ же и нападать?

3) Нельзя не замѣтить, что Шлегель во многихъ мѣстахъ своего курса слишкомъ охотно порицаетъ Лессинга, о которомъ онъ, какъ о великомъ основателѣ Германской критики и своемъ предшественникѣ, долженъ бы былъ говорить съ уваженіемъ.

тивъ Французскаго театра и преслѣдуетъ въ немъ, какъ ошибку, то же самое, что̀ извиняетъ въ Шекспирѣ и въ драмѣ Испанской. Особенно замѣтно это въ отношеніи къ Мольеру: въ великомъ комикѣ Франціи Шлегель умѣлъ открыть только потѣшнаго шута Людовика XIV. Это сужденіе Шлегеля о Французахъ скорѣе можетъ объясниться изъ политическихъ обстоятельствъ Германіи въ то время, когда происходили сіи чтенія, нежели изъ началъ истинной и безпристрастной критики.

Характеристика Шекспира, за исключеніемъ обрисовки нѣкоторыхъ характеровъ, въ цѣломъ мало разительна: въ ней отсутствуетъ главная и единая идея, хотя критикъ и объявляетъ сильныя на то притязанія, укоряя Лессинга въ невозможности досягнуть ея. Въ мелочахъ же пристрастіе его къ Шекспиру доходитъ до смѣшной крайности. Шлегель никакъ не хочетъ признать анахронизмовъ Шекспира анахронизмами и силится доказать, что всѣ они сдѣланы имъ умышленно, даже и корабли, пристающіе въ Богеміи [1]). Ученому Нѣмцу какъ будто трудно предположить въ поэтѣ, имъ столько уважаемомъ, хотя малѣйшій признакъ невѣжества въ географіи. Съ равнымъ пристрастіемъ Шлегель оправдываетъ и даже хвалитъ этихъ безпрерывныхъ вѣстниковъ Шекспира, которые нарушаютъ истину не одного существеннаго, но и драматическаго дѣйствія, и суть необходимыя, но тѣмъ не менѣе непріятныя орудія его излишней торопливости [2]).

Характеристика Испанской драмы чрезвычайно слаба въ сравненіи съ прочимъ и показываетъ скорость профессора къ концу его курса.

При всѣхъ недостаткахъ своихъ, сочиненіе Шлегеля есть замѣчательный опытъ Исторіи одного рода поэзіи, и если бы критики Германіи исполнили предпріятіе Шлегеля въ отношеніи ко всѣмъ ро-

---

1) Т. 3, стран. 43. Ich unternehme darzuthun, dass Shakspeare's Anachronismen mehrentheils geflissentlich und mit grossem Bedacht angebracht sind.

2) Т. 3, стран. 60. Shakspeare's Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt.

дамъ ея и соединили съ философскимъ его воззрѣніемъ критику болѣе эмпирическую, основанную на идеѣ каждаго рода поэзіи порознь и его особенныхъ свойствахъ и условіяхъ, то подобнымъ трудомъ могли бы быть собраны превосходные матеріалы для основательной науки поэзіи, могущей только такимъ путемъ обогатить свое содержаніе. Покамѣстъ подобное дѣло не совершено,—за Августомъ Шлегелемъ останется честь перваго, хотя несовершеннаго исполненія этой мысли въ отношеніи къ драматическому роду.

Изъ современныхъ сочиненій, относящихся къ критикѣ и вышедшихъ недавно въ Германіи, замѣчательнѣйшія суть слѣдующія: по части Эстетико-Археологической Критики трудъ Фейербаха: *Ватиканскій Аполлонъ*, въ которомъ журналисты видятъ сочиненіе, достойное занять параллельное мѣсто съ Лессинговымъ Лаокооном[1]); по части литературной критики новое изданіе извѣстнаго сочиненія Менцеля: die Deutsche Literatur[2]).

Менцель есть главный представитель современной литературной критики въ Германіи. Если Августа Шлегеля изъ всѣхъ критиковъ Нѣмецкихъ можно назвать самымъ приверженнымъ къ умозрительной теоріи, то Менцель образуетъ крайнюю съ нимъ противоположность, потомучто ни одинъ еще критикъ такъ грозно не вооружался противъ безплодія умозрительныхъ теорій искусства, какъ Менцель вооружается въ своей книгѣ. Въ немъ это доходитъ даже до рѣзкой крайности.

Воззрѣніе Менцеля на литературу есть совершенно новое для Германіи. Онъ смотритъ на нее не иначе, какъ на выраженіе жизни,

1) Der vatikanische Apoll. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen von Anselm Feuerbach.— Я не читалъ еще этого сочиненія, а имѣю о немъ свѣдѣніе по критической статьѣ, напечатанной въ Февральской книжкѣ Revue Germanique 1836. Потому я здѣсь и не вхожу въ разборъ этой книги, не желая основываться на сужденіи постороннемъ. Рецензентъ говоритъ, что Фейербахъ опровергаетъ обѣ основныя мысли Лессингова Лаокоона, а именно: 1) что въ древнемъ ваяніи выраженіе уступало мѣсто красотѣ и 2) что у древнихъ существовали рѣзкія границы между поэзіею и ваяніемъ. Изъ неполной рецензіи невозможно никакъ отдать себѣ отчетъ въ сочиненіи Фейербаха, съ которымъ я надѣюсь познакомиться не прежде первой навигаціи.

2) Die Deutsche Literatur, von W. Menzel. въ 4-хъ частяхъ. 1836. Здѣсь получено 11 выдачъ (Lieferungen).

и преимущественно жизни общественной: это есть воззрѣніе Французское, и Менцель, хотя грозно нападаетъ на своихъ соотечественниковъ за особенную ихъ страсть подражать всему иноземному, но самъ скорѣе можетъ подвергнуться тому же упреку. Разумѣется, это воззрѣніе Французское онъ умѣлъ соединить съ бо́льшимъ глубокомысліемъ Нѣмецкимъ. Но эстетическая критика у него совершенно уступаетъ мѣсто взгляду житейскому и практическому, не говоря о философскомъ, котораго онъ не допускаетъ. Всякое сочиненіе, даже поэтическое, онъ цѣнитъ только въ отношеніи къ тому, какую прямую нравственную пользу приноситъ оно для жизни. На каждаго писателя Германіи смотритъ прежде какъ на человѣка, и если въ біографіи его есть хотя одинъ благородный и честный поступокъ, то и сочиненія его могутъ надѣяться на похвалу строгаго цензора Германіи; если же напротивъ, то самое высшее произведеніе не избавится сатиры Менцеля.

Такимъ образомъ, критика, теряя характеръ эстетическій, принимаетъ болѣе тонъ нравоучительной цензуры мнѣній и потому отличается совершеннымъ пристрастіемъ.

Вражда Менцеля противъ Гёте свидѣтельствуетъ лучшимъ образомъ характеръ его критическаго воззрѣнія. Сочиненіе его, по сказаннымъ причинамъ, не можетъ войти въ Исторію эстетической критики, не смотря на то, что въ немъ разсѣяно много блестящихъ и оригинальныхъ мыслей.

Наблюдающіе на мѣстѣ ходъ современной Германской Словесности замѣчаютъ въ молодомъ поколѣніи писателей гораздо бо́льшую способность критиковать, нежели производить. Это явленіе понятно въ Германіи, гдѣ критика питала всегда производительныя силы генія и была главною воспитательницею искусства. По смерти Гёте творческая сила истощилась, и Нѣмцы хорошо дѣлаютъ, что прибѣгаютъ опять къ критикѣ. Усилія ихъ на этомъ поприщѣ могутъ быть весьма полезны для будущаго генія-творца, если Германія еще способна въ себѣ зачать и произвести его послѣ великаго Гёте.

Но должно замѣтить, что критика тогда могла бы принести еще великую пользу литературѣ Германіи и всей Европы, когда она от-

казалась бы отъ пристрастія нравоучительной цензуры мнѣній и еще болѣе — отъ площаднаго и жалкаго коммержа, до котораго она иногда унижается; — и при коренныхъ условіяхъ древняго безпристрастія Германскаго, эклектической и универсальной многосторонности, соединила бы аналитическую критику Лессинга, полагающую границы родамъ и видамъ, и всеобъемлющее теплое гуманическое чувство Гердера съ умѣреннымъ философскимъ воззрѣніемъ, виднымъ въ теоріи Шеллинга, и примѣнила бы все это къ историческому изслѣдованію поэзіи всѣхъ народовъ.

3) Теорія поэзіи въ Германіи.

Мы изслѣдовали, *вопервыхъ*, усилія Германскихъ философовъ открыть умозрѣніемъ начала искусства и положить основанія для науки, въ связи съ общею системою знаній человѣческихъ; *вовторыхъ*, труды неутомимыхъ Германскихъ критиковъ, которые эмпирически наблюдали самыя явленія поэзіи, стремились къ опредѣленію каждаго рода ея и вида, обогащали такимъ образомъ матеріалы и содержаніе науки и совершили, наконецъ, великій подвигъ примиренія между міромъ древнимъ и новымъ, которые поставлены были во враждебное отношеніе предшествовавшею теоріею. — Въ заключеніе, мы должны представить усилія тѣхъ ученыхъ мужей Германіи, которые, пользуясь умозрительными началами философовъ и богатыми результатами эмпирическаго изученія критиковъ, старались построить полную науку искусства и поэзіи и подчинить всѣ явленія единству одного закона.

Приступая къ изложенію сей послѣдней части, нельзя не повторить замѣчанія, выраженнаго мною и прежде, о томъ, что ни одинъ изъ великихъ критиковъ Германіи не рѣшился построить полную теорію поэзіи. Великіе философы съ равномѣрною скромностію отказывались также отъ сего подвига. Причины такому важному явленію должны быть совершенно противоположны. Не потому ли критики не посягали на построеніе полныхъ систематическихъ теорій, что, безпрерывно занимаясь самымъ близкимъ и подробнымъ изученіемъ явленій поэзіи, могли на опытѣ видѣть, какъ мало еще приготовлено

матеріаловъ для такого подвига, какъ велико еще невоздѣланное поле труда, предстоящаго для достиженія цѣли? — Философы, напротивъ, стараясь обнять всю область наукъ, не имѣли времени и случая изслѣдовать въ подробности самые факты искусства и хотя чувствовали въ себѣ силу созидающей идеи, но съ тѣмъ вмѣстѣ сознавали и скудость матеріаловъ, необходимыхъ для воплощенія оной, для обогащенія науки содержаніемъ, безъ коего она, какъ безъ тѣла, существовать не можетъ. Теоретики Германскіе были по большей части или простые эмпирики, собиратели явленій, но безъ критическаго духа, безъ чувства изящнаго; или еще болѣе чистые умозрители, которые, пренебрегая эмпиризмомъ и фактами, хотѣли строить науку по идеѣ и дерзко посягали на то, на что́ не смѣли посягнуть сами философы — ихъ учители. Можно сказать, что до сихъ поръ Германія не произвела еще того генія, который совмѣстилъ бы въ себѣ философа и критика, Шеллинга и Лессинга, и построилъ бы окончательно науку искусства, сочетавъ въ равной мѣрѣ идею и содержаніе. Первый счастливый опытъ такого примиренія былъ однако уже сдѣланъ въ Германіи и принадлежитъ, какъ мы увидимъ, геніальному поэту, который вдохновеннымъ чувствомъ началъ совершеніе подвига. Поэзія и въ этомъ случаѣ, какъ во многихъ другихъ, явилась предшественницею и сама взялась за созданіе своей науки.

Ни одна литература не изобилуетъ такимъ множествомъ полныхъ, повидимому, теорій искусства и поэзіи, какъ Германская. Одни заглавія подобныхъ сочиненій, если бы только можно было высчитать всѣ вышедшія въ Германіи безъ исключенія, составили бы каталогъ довольно обширный. Рѣдкій студентъ, слушавшій въ Германіи эстетическія лекціи, не написалъ эстетики. Жанъ-Поль говоритъ:

„Ничѣмъ такъ не кипитъ наше время, какъ сочинителями эстетикъ. Рѣдко молодой человѣкъ заплатитъ свой гонорарій за эстетическія лекціи безъ того, чтобы чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ не потребовать его назадъ отъ публики за что-нибудь подобное въ печати [1]).

1) Vorschule der Aesthetik von Jean Paul. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen. 1813. Vorrede zur zweiten Auflage. XVII и XVIII. Примѣръ того, какъ всякій нѣмецкій студентъ, посвящающій себя за-

При такомъ множествѣ эстетикъ и піитикъ въ Германіи, разумѣется, мы должны ограничиться немногими въ нашемъ изслѣдованіи, если хотимъ подвергнуть ихъ подробному изученію. Потому я признаю за лучшее средство изложить въ началѣ общій ходъ теоріи, чуждый подробностей, а потомъ предложить разборъ тѣхъ сочиненій, которыя могутъ быть для насъ представителями Германской теоріи, равно и тѣхъ, которыя въ нашемъ отечествѣ, особенно теперь, пользуются наибольшимъ уваженіемъ.

Предварительно слѣдуетъ замѣтить, что въ этомъ изложеніи теорія поэзіи не можетъ быть строго отдѣлена отъ эстетики вообще и теоріи прочихъ искусствъ, потомучто въ Германіи онѣ были всегда въ тѣсномъ между собою соединеніи.

Для того, чтобы не обвинили меня въ излишней строгости сужденій о теоретическихъ книгахъ Германіи, считаю нелишнимъ начать мое изложеніе словами перваго современнаго критика Германіи, который въ послѣднемъ своемъ сочиненіи, предлагая Исторію Эстетики у себя въ отечествѣ, такъ говоритъ въ началѣ:

„Какъ ни много у насъ теорій и исторій искусства, какъ ни много превосходнаго онѣ въ себѣ содержатъ, но, не смотря на то, все еще не вполнѣ удовлетворяютъ потребности, и хорошая эстетика до сихъ поръ принадлежитъ къ числу благочестивыхъ желаній. Причина, почему мы никогда не можемъ быть совершенно довольны тѣми, которыя у насъ есть, по моему мнѣнію, заключается особенно въ томъ, что всѣ онѣ слишкомъ отвлечены и мало разсчитаны на то, чтобы дѣйствовать на силу вообразительную. Онѣ питаютъ разумъ правилами и началами и наполняютъ память техническими и историческими именами, но не предлагаютъ никакого образа, никакого созерцанія красоты, не говорятъ нисколько фантазіи, — и можно прочесть цѣлые томы ученій и исторій объ искусствѣ и не получить никакого живаго представленія о прекрасномъ, о которомъ въ нихъ всегда говорится.

нятіямъ философско-литературнымъ, считаетъ необходимостью написать что-нибудь въ теоретическомъ родѣ, можно видѣть въ любопытномъ разсказѣ Экермана о немъ самомъ, какъ онъ, по выходѣ изъ Университета, счелъ за нужное издать непремѣнно свои Beiträge zur Poesie.

А на что бы кажется, если не на воображеніе, должна дѣйствовать Эстетика, какъ и самое исполнительное искусство, если только она желаетъ не миновать своей цѣли? Чтó пользы въ длинномъ, широкомъ, философскомъ и технологическомъ вѣщаніи, если подъ конецъ оно не ведетъ къ тому, чтобы намъ дать совершенно ясное представленіе о красотѣ [1]).

Слѣдуя Менцелю, можно раздѣлить всѣ книги, выходившія по части теоріи искусствъ въ Германіи, соблюдая съ тѣмъ вмѣстѣ и хронологическій порядокъ ихъ появленія, на три разряда. Къ первому относятся собственно техническіе учебники, въ которыхъ излагались только правила одной исполнительной части искусствъ. Когда въ Германіи основана была особая наука искусства — эстетика, тогда послѣдовалъ второй разрядъ книгъ теоретическихъ, которыя всѣ болѣе или менѣе носятъ характеръ психологическій. Въ слѣдъ за психологическою эстетикою явилась эстетика метафизическая, къ разряду которой относятся учебники и у насъ господствующіе. При этомъ не должно выпустить изъ виду: вопервыхъ, вліянія иностраннаго, особенно теоріи Англійской, которая оставила слѣды свои на психологической эстетикѣ Германіи, и, вовторыхъ, вліянія системъ Германской философіи. Ученія Вольфа и особенно Канта оказали сильное дѣйствіе свое на второмъ разрядѣ теорій; отъ ученія Шеллингова ведетъ свое начало метафизическая эстетика Германіи.

Хотя техническое изученіе правилъ искусства, его формъ и орудій дѣйствія касается болѣе искусствъ образовательныхъ; но и поэзія имѣетъ свою технику, правилами которой началась ея теорія въ Германіи.

Первые нѣмецкіе учебники въ этомъ родѣ, извѣстные намъ только по заглавіямъ и по краткому изложенію содержанія оныхъ въ Зульцеровомъ Словарѣ [2]), касались болѣе просодіи, стихотворнаго слога, нѣкоторыхъ формъ стихотвореній, нежели теоріи содержанія и родовъ

---

1) Менцель. Deutsche Literatur. T. 3, стран. 128, 129.

2) Allgemeine Theorie der Schönen Künste vor I. G. Sulzer. T. I, стран. 675—683. Здѣсь весьма подробно изложена исторія первоначальной піитики въ Германіи.

поэзіи. Таковы особенно: *Нѣмецкая Просодія Энгарда* (1583) и *Книга о Нѣмецкой поэзіи Мартина Опица* (1624). Первая піитика, болѣе подробная въ отношеніи къ содержанію и родамъ искусства, написанная въ духѣ классической Французской школы, принадлежитъ Готшеду[1]). Сюда же можно отнести и піитику Брейтингера[2]), противника Готшеда, которая однако совершеннѣе первой и по немногимъ психологическимъ изслѣдованіямъ, въ ней содержащимся, можетъ составить переходъ ко второму разряду теоретическихъ сочиненій. Равно и переводъ Баттё, сдѣланный Рамлеромъ[3]), относится сюда же. По основаніи особой науки — эстетики, теорія поэзіи возведена уже была къ философскимъ началамъ въ Германіи и вошла, какъ часть, въ общую теорію искусствъ.

Вольфіанецъ *Баумгартенъ*[4]) считается настоящимъ основателемъ эстетики нѣмцевъ, не смотря на то, что ученикъ его *Мейеръ* издалъ прежде свои *Начальныя основанія всѣхъ изящныхъ Наукъ*[5]). Баумгартенъ первый привелъ науку искусства въ ученую систему, утвердилъ ее на философскихъ началахъ и далъ ей имя эстетики. Принявъ въ основаніе ученіе Вольфа о происхожденіи пріятныхъ ощущеній, которыя Вольфъ полагалъ въ неясномъ сознаніи совершенства, Баумгартенъ опредѣлялъ изящное чувственно-совершеннымъ. Слишкомъ ограниченныя его свѣдѣнія въ самыхъ фактахъ искусства не позволили ему приложить въ подробности сію теорію къ разнымъ родамъ онаго. Онъ самъ сознавался, что большая часть примѣровъ имъ приведенныхъ почерпнута изъ Геснерова Словаря. Въ Германіи теперь

---

1) Versuch einer critischen Dichtkunst vor (für) die Deutschen....von Ioh. Chr. Gottscheden Lpzg. 1729.

2) I. I. Breitingers Critische Dichtkunst. Zürich. 1740.

3) Рамлеръ (1725—1798) издалъ свой переводъ въ 1756 году. Готшедово извлеченіе изъ сочиненія Баттё: Les beaux arts réduits à un même principe, вышло въ 1751 году.

4) Баумгартенъ изъ Франкфурта, род. въ 1714—ум. въ 1762 году. Эстетика его явилась въ 1750 году, на Латинскомъ языкѣ. Aesthetica sc. Al. Gottl. Baumgarten. Francof. 1750.

5) Мейеръ ум. въ 1777 году. — Georg. Friedr. Meyers Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Halle. 1748—1750. 3 Thle.

упоминаютъ о Баумгартенѣ только потому, что его именемъ начинается Исторія эстетики.

За Баумгартеномъ слѣдуетъ обильный рядъ эстетиковъ-психологовъ, которые, по примѣру Англичанъ, начали примѣнять психологію къ теоріи искусства. Особенно Англичанинъ Гомъ своими *элементами критики* имѣлъ, какъ говоритъ Зульцеръ [1]), рѣшительное вліяніе на направленіе эстетики и устремилъ вниманіе изслѣдователей отъ голыхъ и сухихъ опредѣленій къ изученію природы человѣческой и къ открытію въ ней тайнъ искусства. Съ тѣхъ поръ вошли въ эстетику изслѣдованія о силахъ душевныхъ, посредствомъ которыхъ мы создаемъ прекрасное, а именно: о геніи, талантѣ, остроуміи, глубокомысліи и проч., о разныхъ ощущеніяхъ души и различныхъ видахъ изящнаго, а именно: о высокомъ, прекрасномъ, граціозномъ, наивномъ, трогательномъ, смѣшномъ, ужасномъ и проч. Первые изъ эстетиковъ-психологовъ принадлежали болѣе школѣ Вольфовой философіи, но послѣдующіе — критической школѣ Канта. Предметы, высчитаные мною, составили необходимое содержаніе общей теоріи искусства и перешли потомъ и въ метафизическую эстетику, но съ тою разницею, что теоретики сей послѣдней школы объясняли то изъ идей, что́ послѣдователи Вольфа выводили изъ чувства, а Кантіанцы — изъ теоріи понятій и сужденій [2]).

Перечтемъ по крайней мѣрѣ хотя имена всѣхъ психологовъ-эстетиковъ, которые трудились надъ созданіемъ теоріи, и прибавимъ къ важнѣйшимъ изъ нихъ хотя одно замѣчательное слово. Нѣсколько подробнѣе скажемъ о тѣхъ, которые служатъ главными представителями психологической школы.

Эстетики-психологи были: *Мендельзонъ* (1), Ридель (1767),

---

1) Allgemeine Theorie der schönen Künste, von Ioh. G. Sulzer. Leipzig. 1792. Erster Theil, стран. 51. — Elements of Criticism. Lon. 1760. — Mit diesem Werke fieng sich, für die Theorie der schönen Künste, gleichsam eine neue Epoche unter uns an.

2) Менцель. Т. 3, стран. 136 и 137.

[1]) Психологическія изслѣдованія Мендельзона объ ощущеніяхъ (Briefe über die Empfindungen) заслужили большія похвалы отъ Лессинга (Драмат. Т. II, стран. 172). Кромѣ того онъ издалъ: Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der sch. Wissenschaften und Künste и Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissensch.

Готтл. *Шлегель* (1770) 2), Линднеръ, (1771 — 1772), *Зульцеръ* (1771) 3), Гервигъ (1774), Шицъ (1776 — 1777), *Эбергардъ* 4), *Эшенбургъ* 5), Кенигъ (1784), Штейнбартъ (1785), Генгъ (1785), Мейнерсъ (1787), *Морицъ* 6), Шоттъ (1789 — 1790), *Энгель* 7), Далбергъ (1791)[1]). Всѣ высчитанные до сихъ поръ вышли изъ Вольфовой школы, но замѣчательнѣйшіе, какъ напр. Мендельзонъ, Зульцеръ, Эшенбургъ, Морицъ, Энгель, слѣдовали эмпирической психологіи Англичанъ и примѣняли ее къ искусству. Далѣе, слѣдуютъ теоретики, принадлежащіе Кантовой критической школѣ, которые продолжали тоже психологическое направленіе, а именно: *Гейденрейхъ* (1790), Шнелль (1795), Гейзингеръ (1796), Бендавидъ (1799), Кругъ (1802) и другіе.

Важнѣйшій изъ эстетиковъ-психологовъ, вышедшихъ изъ школы Вольфа, есть *Зульцеръ*[2]). Онъ не далъ своей теоріи никакой систе-

---

[2]) Готтл. Шлегель замѣчателенъ особенно тѣмъ, что онъ одинъ изъ первыхъ возсталъ противъ начала подражанія. Его нельзя назвать совершеннымъ Вольфіанцемъ, потомучто онъ возражалъ и противъ того, что изящное заключается въ чувственно-совершенномъ. Но самъ ничего яснаго не могъ предложить въ замѣну.

[3]) О Зульцерѣ слѣдуетъ говорить особо, какъ главномъ представителѣ всей этой школы.

[4]) Theorie der schönen Wissenschaften. Halle. 1783.

[5]) Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften.....von Ioh. Ioach. Eschenburg. Berlin. 1783. Verm. ebend. 1789. Эшенбургъ для насъ тѣмъ особенно примѣчателенъ, что онъ имѣлъ вліяніе на теорію въ Россіи черезъ Мерзлякова и психологическимъ направленіемъ, заимствованнымъ у Англичанъ, разводилъ нѣсколько односторонность Французской теоріи, у насъ господствовавшей въ то время.

[6]) Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, 1788, — и Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste. Морицъ утверждалъ, что мы получаемъ понятіе о прекрасномъ вообще, противополагая его полезному.

[7]) Theorie der Dichtungsarten (1783). Engels Schriften. 11-er Band. Это болѣе практическій курсъ, обогащенный примѣрами изъ Германской словесности. Энгель принадлежитъ также къ числу психологовъ по своимъ началамъ. Въ предисловіи своемъ онъ говоритъ: was ist Dichtkunst anders, als ein abgerissener *Theil der Seelenlehre?* (стран. XII).

1) Годы, выставленные при именахъ, означаютъ время появленія сочиненій.

2) Зульцеръ род. въ 1720, ум. въ 1779 году. Его Allgemeine Theorie der schönen Künste, въ формѣ Словаря по азбучному порядку, вышла въ первый разъ въ 1771 году. Лучшее позднѣйшее изданіе сей теоріи, которымъ я поль-

матической формы и издалъ не столько теорію, сколько матеріалы для оной, въ видѣ словаря по азбучному порядку, собранные имъ изъ всего того, что совершили его предшественники для науки искусства. Его сочиненіе есть самый полный художественный лексиконъ, какой только, почти до сихъ поръ, имѣла Германія[1]). Техническая, матеріальная часть искусствъ изложена въ немъ съ большою точностію. Почти всякая замѣчательная статья обогащена подробною критическою библіографіею, — и въ этомъ отношеніи особенно драгоцѣнно новое изданіе Зульцерова Словаря, умноженное нѣкоторыми учеными.

Трудолюбивый собиратель, желая въ своемъ сочиненіи вмѣстить весь объемъ своей науки, въ статьѣ: *Эстетика*, предложилъ и планъ оной[2]), по которому матеріалы, имъ собранные, могли бы принять стройный наружный видъ системы. Здѣсь же изложилъ онъ и мнѣніе о томъ, что эстетика должна принимать свои начала отъ психологіи.

„Эстетика, говоритъ Зульцеръ, какъ и всякая другая теорія, основывается на немногихъ, простыхъ началахъ. Должно изъ Психологіи знать, какъ происходятъ ощущенія, какъ они становятся пріятны и непріятны. Два или три положенія, которыя предлагаетъ въ результатѣ всеобщее разрѣшеніе сихъ вопросовъ, служатъ основаніями для Эстетики. Изъ нихъ опредѣляется, съ одной стороны, сущность эстетическихъ предметовъ; съ другой же, способъ или законъ, по которому они представляются духу, или состояніе души, пріемлющей отъ нихъ ощущеніе.“

Зульцеръ возсталъ противъ Французской теоріи подражанія въ смыслѣ копированія съ природы и первый изъ Нѣмцевъ приблизился

зовался, относится къ 1792 году. Оно умножено Бланкенбургомъ. Къ нему изданы еще прибавленія, составленныя однимъ ученымъ обществомъ.

2) Со временъ Зульцерова Словаря, только въ 1835 году, вышелъ подобный трудъ въ Германіи, соотвѣтствующій потребностямъ времени и успѣхамъ науки искусства, подъ заглавіемъ: Aesthetisches Lexicon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige. Von Ig. Ieitteles. Erster Band, A — K. Wien. 1835. Менцель объявляетъ о немъ въ своемъ Literatur-Blatt (1836, N 124) и въ началѣ своей рецензіи говоритъ: Seit Sulzers grossem Werk, also seit 60 bis 70 Iahren, ist kein ähnliches erschienen....

1) Т. I, стран. 48 и 49.

къ лучшему объясненію того, что̀ древніе подъ этимъ разумѣли. Онъ не ставитъ искусства въ независимость отъ природы; — напротивъ, подчинивъ ей художника, утверждаетъ, что сей послѣдній, имѣя цѣль одинаковую съ природою, отъ нея, какъ образцовой и совершенной художницы, долженъ перенимать средства, какими дѣйствовать на душу, и въ этомъ смыслѣ подражать природѣ [1]).

„Такого подражанія природѣ нельзя достигнуть необдуманнымъ списываніемъ отдѣльныхъ произведеній; оно есть плодъ точнаго наблюденія нравственныхъ цѣлей, которыя открываемъ въ природѣ, и средствъ, какими онѣ достигаются. Отсюда узна́етъ художникъ, какими средствами природа возбуждаетъ въ насъ удовольствіе и неудовольствіе; какъ чудно приводитъ она въ дѣйствіе то одно, то другое изъ этихъ ощущеній для того, чтобы образовать нравственнаго человѣка и привести его, къ чему желаетъ. Изъ точнаго, но съ размышленіемъ проницательнымъ соединеннаго наблюденія природы художникъ позна́етъ всѣ средства дѣйствовать на душу человѣка; здѣсь откроетъ онъ истинное свойство прекраснаго и благаго въ ихъ многоразличныхъ видахъ; здѣсь научится надлежащимъ образомъ употреблять всѣ силы, содержащіяся въ предметахъ внѣшнихъ. Короче, природа есть настоящая школа, въ которой онъ можетъ узнать правила для своего искусства, и гдѣ *посредствомъ подражанія всеобщему ея дѣйствію* имѣетъ онъ открыть и правила для своего собственнаго [2]).“

Далѣе Зульцеръ объясняетъ, что художникъ, при подражаніи, долженъ имѣть въ виду одно общее и избѣгать частнаго. Въ этомъ отношеніи теорія Зульцера сходится съ теоріею Англійскихъ критиковъ — Джонсона и Гурда.

---

1) Т. III, стран. 488. Въ статьѣ Nachahmung: «Da der Künstler ein Diener der Natur ist, und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, dass es unmöglich ist, etwas besseres dazu anzudenken, so ahme er ihr darin nach».

2) Kurz, die Natur ist die wahre Schule, in der er die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens die Regeln des seinigen zu entdecken hat.

Прекрасное въ отношеніи къ внѣшней формѣ полагаетъ Зульцеръ въ чувственномъ совершенствѣ, согласуясь въ этомъ съ ученіемъ Вольфіанцевъ, и назначаетъ для него слѣдующія условія: 1) опредѣленность и объемлемость формы въ цѣломъ, 2) многообразіе при условіи порядка, 3) единство и подчиненность отдѣльныхъ частей цѣлому. Здѣсь видны начала Аристотелевы. Но надъ этимъ прекраснымъ внѣшнимъ есть родъ красоты высшей, которая заключается въ тѣсномъ сліяніи совершеннаго, благаго и прекраснаго (принимая сіе послѣднее въ смыслѣ чувственномъ). Такимъ образомъ теорія истинной красоты, по Зульцеру, основывается на нравственныхъ началахъ: внутренне прекраснаго въ отдѣльности отъ добраго Зульцеръ не постигаетъ [1]).

Основываясь на тѣсной связи прекраснаго съ добрымъ, Зульцеръ не отдѣляетъ рѣзко поэзіи отъ краснорѣчія и думаетъ, что цѣль ихъ одна и таже, но способъ достиженія цѣли различенъ: разница же заключается въ томъ, что въ поэтѣ дѣйствуетъ болѣе фантазія, въ ораторѣ — сила разсудительная. Поэзію опредѣляетъ Зульцеръ искусствомъ сообщать представленіямъ, выражаемымъ словесною рѣчью, по свойству намѣренія, высшую степень чувственной силы. Согласно съ теоріею подражанія, изложенною выше, Зульцеръ не видитъ въ поэтѣ кописта предметовъ природы, но свободно возсоздающаго ихъ своимъ геніемъ, фантазіею и чувствительнымъ сердцемъ [2]). Что̀ касается до теоріи частныхъ родовъ поэзіи, то еще Гёте въ своей рецензіи на книгу Зульцера находилъ въ немъ недостатокъ разграниченія родовъ и видовъ поэзіи.

Эстетики, принадлежащія послѣдователямъ Кантовой школы, еще менѣе удовлетворительны, нежели предыдущія, вѣроятно, потому, что

1) Т. IV. Мысли о чувственно—прекрасномъ развиты Зульцеромъ въ статьѣ: Schön (стран. 305—319); мысли объ истинной красотѣ, въ особой статьѣ: Schönheit (стран. 319—327). Въ сей послѣдней, начавъ отъ частнаго примѣра, отъ человѣческаго лица, онъ выводитъ заключеніе: dass derjenige der schönste Mensch sey, dessen Gestalt den, in Rücksicht auf seine ganze Bestimmung, vollkommensten und besten Menschen ankündiget.— Вотъ почему Зульцера нельзя назвать Кантіанцемъ, ибо Кантъ первый отдѣлилъ прекрасное отъ добраго, за что̀ и преслѣдовалъ его гуманистъ Гердеръ.

2) Т. I, стран. 619—656.

самъ основатель ученія объявилъ, что не можетъ быть особенной науки прекраснаго, ибо сужденія вкуса не могутъ опредѣлиться никакими началами. Такимъ рѣшеніемъ Кантъ поставилъ своихъ послѣдователей, занимавшихся особенно изученіемъ искусства, въ видимую невозможность построить полную науку по его началамъ. Вотъ почему, можетъ быть, мы не имѣемъ эстетики Шиллера, который, въ годы своего перелома и искушенія, питалъ такую сильную къ ней наклонность. Вотъ почему *Гейденрейхъ*,[1]) удовлетворительнѣе всѣхъ Кантіанцевъ изложившій эстетику, долженъ былъ въ самомъ началѣ стать въ противорѣчіе съ Кантомъ и объявить возможность началъ ума для теоріи вкуса.

Къ числу эстетиковъ-психологовъ мы должны отнести Бутервека, который, по философскому ученію своему, не принадлежитъ ни къ Вольфіанцамъ, ни къ Кантіанцамъ, а образуетъ свою особенную систему, основанную на нѣкоторыхъ эклектическихъ положеніяхъ, выбранныхъ изъ системъ предыдущихъ. Эстетика Бутервека, по содержанію своему и полнотѣ, можетъ служить для насъ представительницею разряда *психологическаго:* потому я и посвящаю ей разборъ особенный.

За психологами слѣдуютъ теоретики-метафизики, которыхъ породило ученіе Шеллинга. Съ тѣхъ поръ какъ основатель системы тождества поставилъ эстетику одною изъ трехъ частей трансцендентальной философіи, она утратила уже и послѣднюю свою свободу, которая еще оставалась ей въ то время, какъ была она подъ вліяніемъ психологіи. Послѣдователи Шеллинга, занимавшіеся приложеніемъ началъ его къ наукѣ искусства, совершенно потеряли изъ вида то, что всякая наука должна имѣть свое особенное, частное начало и собственную живую органическую силу, которая принимаетъ въ нее новыя явленія, не позволяя философіи замыкать ихъ волшебнымъ кругомъ единаго отвлеченнаго закона. Они совершенно умертвили

---

1) System der Aesthetik, erster Band, von K. Heinr. Heidenreich. Эстетика Гейденрейха, лучшая изъ Кантіанскихъ, мнѣ извѣстна только по содержанію, изложенному въ послѣднемъ изданіи Зульцера. Вотъ почему я и не вдаюсь здѣсь въ разборъ ея, болѣе подробный. Эстетика Гейзингера, также Кантіанца, мнѣ болѣе извѣстна, но она очень слаба.

живое начало науки — и вотъ почему книги ихъ совершенно пусты во всемъ, что́ касается до эмпирической ея части, и безплодны для критики. Идея художественная нисколько не отдѣлена у нихъ отъ идеи философской: отсюда всѣ сбивчивыя понятія, содержащіяся въ ихъ общей теоріи искусства. Разграниченіе родовъ и видовъ совершенно не существуетъ, и, напротивъ, все устремлено къ той цѣли, чтобы показать между ними единство, уничтожающее ихъ частныя свойства, стирающее съ нихъ краски жизни. Наружная систематика, основанная на какой-то симметріи началъ отвлеченныхъ, и схоластическая терминологія — двѣ неизбѣжныя принадлежности Германской философіи — нанесли также большой вредъ изложенію и наружной формѣ эстетики, которая, какъ наука изящнаго, по содержанію своему, требуетъ болѣе красоты и ясности въ формѣ.

Новалисъ изъ учениковъ Шеллинга былъ бы всѣхъ способнѣе, по мнѣнію Менцеля, быть излагателемъ эстетики по началамъ сего философа, если бы ранняя смерть не похитила его у поэзіи и науки. Конечно, его поэтическое чувство и талантъ, чего недоставало другимъ послѣдователямъ Шеллинга, могли бы за то ручаться. Сольгеръ, готовившійся къ созданію полной теоріи въ своемъ эрвинѣ и во многихъ статьяхъ теоретическихъ, не могъ докончить его по той же причинѣ, какъ и Новалисъ. Астъ [1]) и Бахманъ суть для насъ представители теоретиковъ-метафизиковъ, вышедшихъ изъ Шеллинговой школы. Вотъ почему мы посвятимъ ихъ книгамъ отдѣльные разборы, принявъ въ уваженіе и то, что у насъ въ Россіи онѣ имѣютъ теперь самое большее вліяніе.

Метафизическое стремленіе въ теоріи искусства еще продолжается въ Германіи, но уступаетъ уже другому, какъ мы увидимъ, болѣе положительному, историческому. Кромѣ того, оно встрѣчаетъ сильный отпоръ въ современной Германской критикѣ. Такъ говоритъ Менцель объ этомъ родѣ теорій.

„За психологическими учебниками послѣдовали, тому около со-

---

1) Менцель такъ выражается объ эстетикѣ Аста: Ast gab ein durchdachtes, aber vielleicht zu systematisches System der Aesthetik nach Schellings dualistischer Grundidee heraus. Объ эстетикѣ Бахмана онъ не говоритъ ни слова.

рока лѣтъ, теоріи чисто метафизическія. Вмѣстѣ съ физикою, логикою, ѳеикою и эстетика внесена была въ огромныя философскія системы; и такимъ образомъ изъ науки самостоятельной очутилась придѣломъ великаго философскаго храма, боковымъ крыломъ философскаго зданія. Кто можетъ сомнѣваться въ томъ, что философія имѣетъ безусловное и необходимое право какъ все, такъ и прекрасное привлекать въ кругъ своего всемірнаго наблюденія? Но если мы вспомнимъ, что философія и при наблюденіи прекраснаго имѣетъ въ виду одну только истину, то должны сознаться, что не это есть цѣль, которую сама по себѣ должна преслѣдовать эстетика, — и равно какъ при естественной философіи и философской ѳеикѣ должна существовать еще самобытная наука природы и исторической жизни, такъ точно и *при философской эстетикѣ должна быть еще особая эстетика эмпирическая и практическая, которую не должно смѣшивать съ тою*[1]). Ихъ довольно часто смѣшивали и думали, что укажутъ на самое прекрасное, когда, предавшись самымъ пустымъ отвлеченностямъ, будутъ его индиференцировать и диференцировать, поляризировать и потенцировать, субъективировать и объективировать, реализировать и идеализировать и проч. Но скажите, ради Бога, что дѣлать художнику или любителю съ этою терминологіею, которая для эстетики вѣчно останется варварскою, какъ бы правильна и необходима она ни была въ философіи? Можетъ ли наша фантазія оплодотвориться такимъ пустымъ наборомъ словъ для того, чтобы сдѣлаться способною примѣнить правило къ опыту и въ дѣло претворить вкусъ, почерпнутый изъ учебника?"

Такъ, въ 1836 году, первый современный критикъ Германіи говоритъ противъ тѣхъ метафизическихъ теорій, которыя у насъ господствуютъ, и обнаруживаетъ, можетъ быть, какъ и всякій противодѣйствователь, излишнюю крайность въ своихъ гоненіяхъ.

Но еще до Менцеля также сатирически, почти тѣми же выра-

---

1) Эти мысли схожи съ моими, изложенными выше. Я имѣлъ счастіе предложить ихъ моимъ слушателямъ въ началѣ моего курса, еще до полученія Менцелевой книги, — и потомъ мнѣ пріятно было найти въ ней такое сильное и такъ искусно выраженное подкрѣпленіе моему мнѣнію.

женіями, преслѣдовалъ сіи теоріи поэтъ, предложившій намъ свою эстетику, примѣненную особенно къ нашему частному предмету, къ теоріи поэзіи. Это былъ Жанъ Поль Рихтеръ, котораго книга представляетъ, какъ я уже намекнулъ, первое счастливое сліяніе философскаго начала съ эмпирическою стихіею критической школы и потому подлежитъ также особому разбору.

Отъ общаго обозрѣнія перейдемъ же теперь къ частной характеристикѣ сочиненій: *Бутервека*, *Аста*, *Бахмана* и *Жанъ Поля*, какъ представителей психологическаго, метафизическаго и критико-философскаго направленія.

1) Бутервекъ [1]).

Первый томъ эстетики Бутервека содержитъ въ себѣ теорію изящнаго въ самомъ себѣ и примѣнительно къ искусству вообще и разнымъ его видамъ; второй томъ заключаетъ такъ называемую литературную эстетику или піитику съ прибавленіемъ теоріи изящной прозы.

Такъ опредѣляетъ авторъ задачу эстетики:

„Объяснить, что̀ мы чувствуемъ, когда справедливо полагаемъ что-либо прекраснымъ, и показать, въ какомъ отношеніи ощущеніе прекраснаго находится къ природнымъ свойствамъ, равно и къ классическому образованію человѣческаго духа“.

Въ своемъ введеніи Бутервекъ старается утвердить самостоятельность эстетики, однако и показываетъ нѣкоторую зависимость ея отъ философіи.

„Опасность, угрожающая эстетикѣ или отказаться вовсе отъ истинно ученаго характера, или ожидать окончательнаго приговора о началахъ своихъ отъ заключенія безконечнаго спора метафизиковъ,

---

1) Фридрихъ Бутервекъ, бывшій профессоромъ нравственной философіи въ Гёттингенѣ, род. въ 1766 году. Эстетика его вышла въ первый разъ въ 1806 году; потомъ новымъ передѣланнымъ изданіемъ въ 1813; и, наконецъ, самое послѣднее изданіе оной, обогащенное многими перемѣнами, которымъ я пользовался, явилось въ 1824 году. Aesthetik von Fr. Bouterwek. 2 Theile. Gottingen. 1824.

кажется большею, нежели есть въ самомъ дѣлѣ. Не ссорясь нимало съ философіею, всякая наука, собственно къ философіи не принадлежащая, можетъ и должна сохранять извѣстную самостоятельность [1])“. „Но въ бездонную пропасть попали бы мы, если бы захотѣли обратиться къ метафизикѣ за тѣмъ, чтобы отъ нея получить предварительное объясненіе *о крайнихъ основаніяхъ объективности нашего познанія красоты* [2])“.

Оставляя сначала глубокій метафизическій вопросъ о томъ: существуетъ ли что-либо само въ себѣ истинно прекрасное, или принадлежитъ оно къ явленіямъ бытія въ чувственномъ мірѣ? — Бутервекъ начинаетъ науку анализомъ *Чувства* (das Gefühl), отъ котораго эстетика получила свое наименованіе. Отсюда уже онъ намѣренъ перейти къ абсолютной идеѣ красоты. Не узнавъ сначала, *что́ происходитъ въ нашей душѣ* ,когда мы что-либо находимъ прекраснымъ, мы не можемъ дойти до послѣднихъ основаній возможности ощущенія прекраснаго [3]). Такимъ образомъ, Бутервекъ начинаетъ съ разрѣшенія психологическаго вопроса, дабы потомъ перейти къ вопросу метафизическому.

Опредѣливъ отношеніе эстетики къ психологіи и высшей части философіи, Бутервекъ излагаетъ планъ науки, гдѣ особенно указываетъ на невозможность отдѣлить совершенно общую эстетику отъ частной.

И такъ первый вопросъ, съ разрѣшенія коего начинаетъ Бутервекъ, есть анализъ эстетическаго чувства или интереса и отдѣленіе его отъ всѣхъ духовныхъ чувствъ въ человѣкѣ, ему родственныхъ.

Чувство (das Gefühl) въ насъ есть основа всякому признанію т. е. дознанію, пониманію (Wahrnehmung). Посредствомъ признанія субъективное состояніе наше переходитъ въ объективное: *чувство* становится *ощущеніемъ* (Empfindung). Есть ощущенія прекраснаго: мы знаемъ это по опыту; слѣдовательно, должно быть въ насъ и *чувство прекраснаго*. Въ чемъ же оно заключается?

Чувства раздѣляются на *физическія* и *духовныя*. Къ какимъ же

1) Т. I, стран. 14.
2) Стран. 11.
3) Стран. 18 и 19.

относится чувство прекраснаго? Къ первымъ относиться оно не можетъ, слѣдовательно, будемъ искать его во вторыхъ. Чувства духовныя Бутервекъ дѣлитъ на *теоретическія* и *практическія*: основаніемъ для первыхъ служитъ идея истины, для вторыхъ — идея блага. Надъ сими идеями возвышается идея безконечнаго или божественнаго, источникъ чувства религіознаго, высшаго изъ всѣхъ духовныхъ чувствъ. Эстетическому интересу ни въ одномъ изъ этихъ духовныхъ чувствъ нѣтъ мѣста. Не есть ли оно чувство смѣшанное изъ физическихъ чувствъ и духовныхъ, нами высчитанныхъ? Но допустивъ такое опредѣленіе, мы впали бы снова въ тѣ же сомнѣнія и не умѣли бы физіологически себѣ объяснить его. Обратимся лучше къ изслѣдованію впечатлѣній, производимыхъ на насъ изящными предметами. Они намъ нравятся — но какъ? — духовно, и это чувство наслажденія ни изъ какого изъ предыдущихъ чувствъ объясниться не можетъ, слѣдовательно, оно должно быть *первоначальное*, еще нераздѣльное *чувство нашего бытія*, въ которомъ ни одинъ духовный интересъ не отдѣленъ отъ другаго и самый духовный интересъ не рѣзко отдѣленъ отъ физическаго, чувство, въ коемъ природа человѣческая дѣйствуетъ какъ нераздѣльное цѣлое, радуясь себѣ самой, и мыслящій духъ, возвышаясь надъ животностію, не принимаетъ никакого инаго направленія, а устремляется на то, что̀ предлагается ему наслажденіемъ, безъ всякаго отношенія къ поученію, наставленію или религіозному чувству.

Первый признакъ эстетическаго интереса, въ его дикомъ еще состояніи, находимъ въ играхъ дѣтей, въ страсти народа къ зрѣлищамъ; но это одно только предчувствіе изящнаго. Сей неопредѣленный эстетическій интересъ посредствомъ образованія развивается и переходитъ во вкусъ. Избираемое добрымъ вкусомъ есть изящное. Что̀ же такое идея изящнаго?

Понятіе объ изящномъ такъ же сродно человѣку, какъ понятіе объ истинномъ, благомъ и божественномъ. Всякое изъ сихъ понятій предполагаетъ сообразность съ законами (Gesetzmässigkeit). Съ какимъ же закономъ согласіе предполагаетъ идея прекраснаго? Это есть законъ *гармонической дѣятельности всѣхъ духовныхъ силъ въ свободномъ возвышеніи ихъ къ безконечному*, недосягаемому ника-

кимъ чувствомъ. Въ сознаніи такого хотя темно мерцающаго разсудку закона нашей духовной жизни познаемъ мы эстетическое назначеніе человѣка. — Человѣкъ, кромѣ прочихъ своихъ стремленій: ученія, дѣйствія, религіознаго созерцанія, назначенъ также и къ тому, чтобы въ чувствѣ гармоніи собственныхъ силъ своихъ наслаждаться своимъ бытіемъ. Что̀ мы въ такомъ наслажденіи нашимъ духовнымъ бытіемъ ощущаемъ, то̀ прекрасно въ ощущеніи; оно прекрасно въ мысли, когда мы это мыслимъ; прекрасны предметы, которые, находясь въ извѣстномъ отношеніи къ намъ, это ощущеніе возбуждаютъ и поддерживаютъ. Отсюда и близкое отношеніе изящнаго къ истинному, благому и божественному.

Опредѣлить изящное нельзя, потомучто оно не принадлежитъ къ понятіямъ совершенно яснымъ. Но не менѣе того надобно же составить общее понятіе объ изящномъ, которому отвѣчали бы всѣ его роды. Сіе общее понятіе уясняется для нашего разума, когда мы разлагаемъ изящное на его стихіи. Смѣшеніе сихъ послѣднихъ съ самимъ изящнымъ есть главная ошибка теорій, до сихъ поръ существовавшихъ. Во всякомъ родѣ красоты или тотъ, или другой элементъ господствуетъ.

Всѣмъ стихіямъ изящнаго служитъ основаніемъ *гармонія*, или *эстетическое единство въ многообразіи*. Но это не есть еще сущность красоты. То, что даетъ собственно эстетическій характеръ единству въ многообразіи и отличаетъ оное отъ всякаго другаго единства, логическаго, техническаго и нравственнаго, есть именно отношеніе къ той гармоніи духовныхъ силъ, которая въ насъ служитъ основаніемъ истинному ощущенію изящнаго. — Поэтому всеобщее понятіе о красотѣ, составляемое холоднымъ разумомъ, не можетъ существовать безъ *высшей идеи абсолютной красоты*, которая теряется въ чувствѣ, но которая, наровнѣ съ идеями истиннаго, благаго и божественнаго, истекаетъ изъ ума, какъ одно изъ непосредственныхъ отношеній конечнаго къ безконечному и безусловному. Здѣсь — начало эстетическому совершенству и *идеальному* въ искусствѣ, которое противополагается естественному. Идеально-изящному родственно высокое, которому противоположно комическое.

Не наблюдая строгаго порядка въ своемъ изложеніи, здѣсь Бутервекъ эпизодически касается силъ духа, принимающихъ наибольшее участіе въ ощущеніяхъ изящнаго. Отвергая въ человѣкѣ присутствіе особеннаго внѣшняго чувства красоты, онъ признаетъ внутреннее чувство, которое относитъ ко всеобщему сознанію. Память, сберегающая ощущенія, и разумъ, умѣющій отличать единство въ многообразіи и соотвѣтствіе цѣлаго съ частями, суть также способности, дѣйствующія въ ощущеніяхъ изящнаго; но надъ всѣми возвышается сила вообразительная или фантазія.

Отсюда переходитъ Бутервекъ къ тѣмъ первоначальнымъ составнымъ частямъ красоты, безъ коихъ она не можетъ быть полна и совершенна. Основною стихіею изящнаго служитъ *эстетическая гармонія*, которая представляетъ совокупность отношеній, посредствомъ чувства, а не холоднаго наблюденія, соединенныхъ въ общемъ средоточіи. На этомъ основана теорія формы, отношеніе частей къ цѣлому, въ живописи, ваяніи, музыкѣ. Основная красота или эстетическая гармонія мысли есть истина; но если всякая прекрасная мысль истинна, то не всякая истинная мысль прекрасна. Изящная мысль не привязана къ системѣ, не носитъ на себѣ печати теоретическаго труда. Это — счастливая, какъ будто съ неба слетѣвшая мысль, которая эстетически занимаетъ насъ собою, дѣйствуя особенно на фантазію, и возбуждаетъ неопредѣленное множество темныхъ представленій, гармонически относящихся другъ ко другу. (Т. I, стран. 109.) Гармонія нравственнаго возвышается надъ всѣми эстетическими отношеніями; но нравственное тогда прекраснѣе, когда чуждается ригоризма: невинность есть высшая нравственная красота души. Ей въ фантазіи соотвѣтствуетъ образъ Ангела. Гармонію слѣдуетъ отличать отъ правильности. Французы полагали прекрасное въ правильномъ: въ природѣ, напротивъ, симметрія и правильность часто переходятъ въ противное.

2) Вторая стихія красоты есть *выразительное*. Гармонія должна имѣть душу и жизнь. Чувства и мысли да говорятъ въ прекрасномъ: форма безъ выраженія мертва: живому ничто мертвое не удовлетворяетъ.

3) Третья, нѣжнѣйшая изъ стихій совершенно изящнаго, есть *грація*, которая внушаетъ, если не всегда любовь, то подобную ей

склонность. Вотъ почему у Грековъ богиня любви носила поясъ грацій. — Грація есть особенная нѣжность въ выразительномъ.

Странно, что Бутервекъ относитъ грацію къ общимъ стихіямъ прекраснаго. Она есть видъ красоты, но не необходимый признакъ. Есть ли грація въ Юпитерѣ и Геркулесѣ?

4) Четвертая стихія красоты есть *безконечное:* красота не можетъ быть совершенна, если въ ней недостаетъ эстетической черты безконечнаго. Человѣкъ не былъ бы человѣкомъ, если бы всякая, внутренно имъ ощущаемая гармонія прекраснаго въ природѣ или искусствѣ, не напоминала ему хотя темнымъ образомъ о той высшей гармоніи, которая есть верховный законъ міра. — Красота, возбуждающая въ насъ идею безконечнаго, идеальна.

Отсюда выводится идея *высокаго* и объясняется отношеніе его къ прекрасному, и сего послѣдняго — къ комическому и смѣшному.

Изложивъ теорію изящнаго вообще, Бутервекъ примѣняетъ ее потомъ къ искусствамъ. Эстетическій интересъ тогда бываетъ художественнымъ, когда мы удивляемся прекрасному, какъ произведенію силы духа и дарованія. Человѣкъ въ искусствѣ долженъ являться властелиномъ природы: искусство не есть подражаніе сей послѣдней, а эстетическое *соревнованіе съ нею,* которое болѣе или менѣе заключаетъ въ себѣ подражаніе естественному, но такимъ образомъ, чтобы главное вниманіе обращено было на *духъ природы.* Искусство должно явить новый міръ, одною стороною подобный міру дѣйствительному, съ другой же весьма отъ него отличный. Какъ другая природа, изящное искусство, повинуясь не однимъ естественнымъ законамъ, но помня высшее назначеніе человѣка, должно расширять предѣлы естественности. Даже и тамъ, гдѣ искусство не идеализируетъ, оно не должно забывать, что, подражая природѣ, въ той степени только сохранитъ оно изящный характеръ, какъ удалитъ отъ естественнаго все, нарушающее интересъ эстетическій. Изъ всѣхъ искусствъ образовательныя преимущественно называются подражательными. Всѣ элементы изящнаго, высчитанные прежде, должны непремѣнно входить въ составъ художественной красоты; но сверхъ того она заключаетъ въ себѣ свои особенныя стихіи, а именно: 1) истину,

2) легкость въ исполненіи, 3) новость, близкую ей оригинальность, и 4) геніальное (das Geistreiche).

Отсюда Бутервекъ переходитъ къ классификаціи изящныхъ искусствъ. Каждое изъ нихъ должно имѣть свой собственный характеръ, — и основа этой особенности заключается частію въ отношеніяхъ искусства къ человѣческимъ чувствамъ, частію въ тѣхъ средствахъ, которыми каждое пользуется для достиженія общей цѣли искусствъ изящныхъ.

Раздѣлить искусства по пространству и времени Бутервекъ считаетъ невозможнымъ, потомучто ваяніе и зодчество — два искусства, по его мнѣнію, совершенно различныя, попали бы въ одинъ разрядъ. Онъ предпочитаетъ раздѣлить ихъ по человѣческимъ чувствамъ, на которыя они дѣйствуютъ, и дѣлитъ ихъ на два класса: на искусства внѣшнихъ чувствъ и на искусство внутренняго чувства. Къ первымъ относитъ онъ пластику и музыку, ко вторымъ одну поэзію. Слова, хотя и слышны, но ихъ понимаетъ одно внутреннее чувство.

Вторая часть сочиненія Бутервека содержитъ въ себѣ такъ названную имъ литературную эстетику или піитику. Эта часть вообще слабѣе предыдущей. Странно, что изученіе Исторіи литературы въ этомъ случаѣ не помогло Бутервеку и не оживило его теоріи.

Поэзія отличается отъ прочихъ искусствъ тѣмъ, что она есть по преимуществу искусство мыслящее, ибо ея орудіе — слово, выраженіе мысли. Она можетъ дѣйствовать на человѣка, не дѣйствуя ни на одно изъ внѣшнихъ чувствъ его: это доказывается мертвымъ словомъ на бумагѣ. Основываясь на томъ, что поэзія есть искусство мыслящее, нѣкоторые называли ее наукою, а не искусствомъ; отсюда названіе: Schöne Wissenschaften.

Бутервекъ строго отдѣляетъ поэзію отъ краснорѣчія и, кажется, первый онъ положилъ рѣзкое разграниченіе этихъ двухъ искусствъ, заключивъ различіе оныхъ въ цѣли, потомучто у Зульцера оба искусства еще смѣшивались. Въ краснорѣчіи эстетическая часть искусства всегда служитъ для цѣли внѣшней, посторонней, не прямо касающейся самаго искусства, и потому занимаетъ второе мѣсто. Обычай соединять поэзію и краснорѣчіе подъ одною рубрикою изящныхъ словес-

ныхъ искусствъ Бутервекъ объясняетъ учрежденіемъ факультетовъ въ Германскихъ Университетахъ, гдѣ профессоръ краснорѣчія бывалъ искони и профессоромъ древней литературы, и обязывался писать на случаи Латинскіе и Греческіе стихи. — Риторика, по мнѣнію Бутервека, совершенно отдѣляется отъ эстетики. Она есть одна изъ практическихъ наукъ, которыя соединяютъ въ себѣ, относительно къ ихъ цѣли, извѣстную сумму разнородныхъ свѣдѣній. Такъ понимали риторику древніе Греки и Римляне. Риторика въ новѣйшемъ смыслѣ есть теорія изящной прозы, по мнѣнію Бутервека.

Законы красоты вообще и частные законы красоты художественной Бутервекъ примѣняетъ къ поэзіи. Поэтическое совершенство заключается въ томъ, что поэма (ein Gedicht) должна быть произведеніемъ фантазіи и возбуждать эстетическій интересъ такимъ образомъ, чтобы ученый, нравственный и религіозный не превышали въ ней эстетическаго. Далѣе требуетъ онъ отъ поэтическаго произведенія: *внутренней гармоніи*, *выразительности*, полагая оную въ изобиліи мыслей и чувствованій, *граціи*, *стремленія къ безконечному*, *истины*, *новости*, *легкости* и *классическаго отпечатка* въ исполненіи. Но нельзя не замѣтить, что, переводя всѣ эти общіе законы изящнаго въ міръ поэзіи, Бутервекъ мало указываетъ на тѣ особые оттѣнки, которые каждый изъ нихъ получаетъ отъ особенныхъ свойствъ самой поэзіи.

Отъ внутренняго содержанія искусства Бутервекъ переходитъ къ формѣ, говоритъ объ украшеніи, о тропахъ, фигурахъ, стихѣ и его видахъ.

Сверхъ показаннаго отличія, поэзія тѣмъ еще отличается отъ прочихъ искусствъ, что она имѣетъ роды, которыхъ чуждаются сіи послѣднія; но это мнѣніе Бутервека несправедливо, ибо живопись, ваяніе, архитектура не суть ли роды образовательныхъ искусствъ? Равнымъ образомъ, музыка духовая, инструментальная и голосовая не суть ли разные роды музыки?

Собственно четыре рода поэзіи признаетъ Бутервекъ: лирическую, дидактическую, эпическую и драматическую. Сверхъ того онъ считаетъ за нужное допустить еще дополнительный разрядъ (eine

Ergänzungsclasse!). Начало же, изъ котораго Бутервекъ выводитъ четыре главные рода, есть слѣдующее. Поэтъ или *субъективно* передаетъ свои мысли и чувствованія, какъ явленія своей собственной природы; или *объективно*, какъ явленія внѣ его совершающіяся. Въ первомъ случаѣ поэзія бываетъ лирическою или дидактическою, смотря потому, чувство ли преобладаетъ, или находится оно въ равновѣсіи съ разумомъ. Объективно изображаемое поэтомъ не можетъ иначе являться, какъ въ трехъ формахъ времени: прошедшемъ, настоящемъ и будущемъ. Поэзія будущаго, поэзія пророческихъ видѣній, не можетъ быть иною, какъ лирическою, и потому переходитъ въ родъ субъективный. Поэзія прошедшаго есть эпосъ, настоящаго драма.

Матеріалъ *лирической* поэзіи есть чувство и мысль: индивидуальность поэта нигдѣ такого значенія не имѣетъ, какъ въ этомъ родѣ. Два главные вида лиры: *пѣсня* и *ода*, изъ коихъ первая изобилуетъ чувствомъ, вторая — мыслію. Между ними среднее мѣсто занимаютъ романтическіе виды: канзона, сонетъ, мадригалъ, тріолетъ. Далѣе слѣдуютъ еще: элегія, лирическая эпистола, героида.

Бутервекъ защищаетъ *дидактическую* поэзію противъ тѣхъ, которые не хотѣли признать ея. Эта поэзія, по мнѣнію его, не убѣждаетъ въ истинѣ, а представляетъ ее въ такомъ свѣтѣ, что мы любимъ ее какъ прекрасное. Отъ лирической отличается она дидактическимъ спокойствіемъ, которое основывается на равновѣсіи чувства и мысли. Но если перейдетъ оно въ догматическій или скептическій холодъ и будетъ дѣйствовать сильнѣе на разумъ, нежели на чувство и фантазію, тогда поэзія исчезаетъ. Къ сему роду относятся: 1) сатира, 2) дидактическая эпистола, 3) притча, 4) поучительная поэма.

Въ изложеніи теоріи эпическаго и драматическаго рода Бутервекъ ничѣмъ не отличается отъ прочихъ теоретиковъ: онъ выбираетъ мнѣнія своихъ предшественниковъ. Но виды каждаго рода изложены безъ всякаго порядка, который могъ бы быть или систематическимъ, или историческимъ. Такъ въ эпическомъ родѣ начинаетъ онъ съ романтическихъ сказокъ и баллады и потомъ переходитъ къ эпопеѣ. Въ число драматическихъ видовъ включаетъ трагикомедію и мело-

драму; подъ именемъ первой разумѣетъ онъ драму Шекспира. Къ особенному пятому дополнительному классу относитъ: 1) *пастушеское стихотвореніе*, принимающее всѣ формы, 2) *описательное*, 3) *эпиграмму*, 4) *Эзопову басню*, 5) *романъ*, занимающій, по мнѣнію Бутервека, среднее мѣсто между поэзіею и изящною прозою.

Изложивъ подробно содержаніе эстетики Бутервека, мы можемъ теперь видѣть, что лучшая часть оной есть именно разрѣшеніе вопроса объ *эстетическомъ интересѣ*, который могъ быть изслѣдованъ только психологически. Бутервекъ по началамъ психологіи превосходно отдѣлилъ сей интересъ отъ теоретическаго, нравственнаго, религіознаго и утвердилъ такимъ образомъ самобытное начало науки, связавъ его съ психологіею. Вотъ почему мы поставили Бутервека въ число эстетиковъ-психологовъ. Касательно опредѣленія изящнаго мы не можемъ отдать той же похвалы сему теоретику. Въ разрѣшеніи сего вопроса эклектизмъ Бутервека повредилъ ему. Вольфъ и его послѣдователи заключали изящное въ чувствѣ; Кантъ перенесъ его въ область сужденій; Шеллингъ — въ область идей. Бутервекъ называетъ изящное то чувствомъ, то понятіемъ, то идеей, не приставая ни къ какому особенному мнѣнію. Вотъ гдѣ причина, почему теорія *изящнаго въ самомъ себѣ* у Бутервека смѣшанна и неопредѣленна; что́ же касается до отношенія изящнаго къ нашей душѣ и дѣйствія его на внутренній міръ нашъ, эти вопросы психологическіе разрѣшены Бутервекомъ удовлетворительно.

Въ піитикѣ своей Бутервекъ ясно обозначилъ нѣкоторыя особенныя свойства поэзіи, какъ искусства мыслящаго; но раздѣленіе ея на роды и виды есть слабѣйшая часть его книги. Теорія главныхъ родовъ можетъ быть выведена изъ философскихъ началъ искусства; но въ теоріи частныхъ видовъ необходимо должно допустить историческую методу и послѣ общаго введенія о главныхъ родахъ и ихъ особенныхъ свойствахъ разсматривать Исторію каждаго рода у различныхъ народовъ по порядку и указывать на оригинальные типы, намъ извѣстные. По моему мнѣнію нѣтъ инаго лучшаго способа излагать частную піитику: здѣсь Исторія искусства должна вступить во всѣ права свои. Бутервекъ, издавшій Исторію ново-европейской

литературы, могъ бы это весьма удовлетворительно исполнить въ отношеніи къ новой поэзіи; но, вѣроятно, ему недоставало такого же подробнаго изученія древнихъ, и здѣсь едва ли не заключается причина того, почему его частная піитика такъ слаба въ сравненіи съ общею.

2) Астъ.

Эстетика Аста[1]), изъ всѣхъ подобнаго рода сочиненій въ Германіи, представляетъ самое бо́льшее усиліе вывести всю науку искусства изъ одного начала, подвести всѣ явленія оной къ одной идеѣ. Астъ принялъ для сего философскую формулу: двойство всякой жизни, имѣющей внутреннюю и внѣшнюю сторону, или начала — субъективное и объективное, которыя послѣ борьбы приходятъ въ соединеніе. Эту формулу, самую отвлеченную и примѣняемую легко къ явленіямъ всякаго рода, Астъ приложилъ и къ наукѣ искусства, — и вотъ почему можно сказать, что вся его эстетика написана двумя цвѣтами: жизни внутренней и внѣшней, и взаимнаго ихъ смѣшенія. Теоретикъ заботился только о томъ, чтобы всѣ явленія искусства привести къ философскому единству: отсюда проистекаетъ то однообразіе, которое, будучи насильственно наведено на разные виды искусства, стерло съ нихъ живыя и свѣжія краски, отличающія ихъ другъ отъ друга. Нѣсколько подробное свѣдѣніе о сочиненіи Аста только убѣдитъ насъ въ этомъ заключеніи, предварительно мною сказанномъ.

Искусство, по Асту, въ одномъ существѣ духа человѣческаго можетъ имѣть свое начало, ибо оно есть его твореніе. „Искусство, какъ всякая жизнь, есть развитіе внутренняго, первороднаго“... Въ этихъ словахъ съ самаго начала открывается уже чистый идеализмъ, или, говоря языкомъ Жанъ-Поля, нигилизмъ Аста, который отвергаетъ всякое участіе природы въ твореніи искусства и хочетъ создать его изъ чистаго духа.

Жизнь духа, какъ и всякая жизнь, имѣетъ двѣ стихіи: безконечную и конечную. Въ духѣ онѣ являются въ видѣ *мышленія* и *созер-*

---

1) Московскій Вѣстникъ. 1829. Часть 4. Основное начертаніе эстетики Аста.

цанія. Но ни въ какомъ процессѣ духа одна изъ стихій не присутствуетъ исключительно, а только господствуетъ: въ *идеѣ* преобладаетъ мышленіе, въ *образѣ* созерцаніе. Религія есть гармоническое сліяніе обѣихъ стихій.

Художественная дѣятельность развивается изъ *созерцанія*. Въ художественномъ произведеніи безконечная и конечная стихія духа, идея и образъ, совершенно сливаются, такъчто ни одна изъ нихъ не подчиняется другой. Отсюда *изящество*.

Но отсюда и противорѣчіе съ предыдущимъ. Если произведеніе созерцанія есть образъ и если въ созерцаніи находимъ господство конечной стихіи духа, то какъ же плодомъ созерцанія можетъ быть художественное произведеніе, въ которомъ идея и образъ должны гармонировать, не подчиняясь одинъ другому?—Противорѣчіе, доходящее до нелѣпости!

„Изящное есть гармонія истиннаго и добраго". На какомъ же основаніи изящное будетъ по преимуществу гармоніей этихъ двухъ стихій духа? Если истина, добродѣтель, изящество, суть только три разныя силы, въ коихъ человѣческій духъ проявляется, то въ каждой изъ нихъ присутствуютъ равно двѣ другія силы, ибо въ каждой есть высшее нераздѣльное начало духа, божественное. Потому-то изящное истинно и благо; истина—прекрасна и блага; добро—прекрасно и истинно.

„Изящное есть гармонія двухъ стихій, слѣдовательно, примиреніе ихъ борьбы во время внутренняго образованія [1]); истиннымъ и совершеннымъ соединеніемъ двухъ стихій можетъ быть только то, въ которомъ ни одна не подчинилась другой [2])".

„Изящное можетъ явиться въ двухъ образахъ: 1) въ своемъ собственномъ совершенствѣ, т. е. въ гармоніи своихъ стихій; 2) въ преимуществѣ той или другой стихіи. Господствуетъ безконечное, идея:—рождается высокое; господствуетъ конечное, форма:—рождается прекрасное. Гдѣ идея и форма сливаются, высокое и прекрасное гармонируютъ, тамъ совершенство искусства—изящное [3])".

---

1) Стран. 32.
2) Стран. 28.
3) Стран. 35, 36 и 37.

Сколько противорѣчій!

Это не вѣрно логически, потомучто если высокое и прекрасное суть разные виды изящнаго, то въ опредѣленіи вида должно непремѣнно заключаться и опредѣленіе рода, какъ главное условіе. А здѣсь напротивъ: опредѣленіе высокаго и прекраснаго совершенно противорѣчитъ опредѣленію ихъ рода.

Это не вѣрно фактически, ибо явленія природы и искусства въ области высокаго и прекраснаго будутъ, по такой теоріи, несовершенства въ отношеніи къ изящному. Поэтому небо, море, Монбланъ не представятъ перваго условія изящнаго — гармоніи идеи и формы; женщина и роза будутъ несовершенныя произведенія, ибо относятся къ области прекраснаго. Поэтому Юпитеръ Олимпійскій, Лаокоонъ, Венера Медицейская, въ области ваянія, страшный судъ Микель Анджело, Галатея Рафаэля, всѣ красоты кисти Тиціана, Промиѳей Эсхила, Божественная Комедія Данта, Макбетъ Шекспира — будутъ несовершенныя произведенія искусства, потомучто относятся къ области высокаго или прекраснаго и не олицетворяютъ вполнѣ идеала изящества.

Всѣ ошибки и противорѣчія Аста проистекли изъ того, что онъ нисколько не опредѣлилъ идеи художественной и не отличилъ ея отъ идеи философской. Разгадка противорѣчій его заключается въ томъ, что идея художественная во всякомъ произведеніи высокаго ли, прекраснаго ли стиля, совершенно гармонируетъ съ формою; но произведенія высокія возбуждаютъ въ насъ болѣе идей философскихъ, размышленій; произведенія же прекрасныя дѣйствуютъ болѣе на наши чувства.

Прочіе виды изящнаго не нашли мѣста въ эстетикѣ Аста, потомучто не подошли къ его общей формулѣ.

Ложное стремленіе все подвести къ однообразному единству ни въ чемъ такъ ярко не обозначилось, какъ въ частной эстетикѣ и въ піитикѣ Аста. Раздѣленіе искусствъ основано на той же противоположности внѣшней, или объективной жизни съ внутреннею, субъективною и взаимномъ ихъ соединеніи. Пластика есть представленіе внѣшней жизни, музыка — внутренней, поэзія — соединеніе внѣшней и

внутренней. Но къ этому Астъ прибавляетъ оговорку, что въ жизни нѣтъ ни исключительно внѣшняго, ни внутренняго, и такимъ образомъ снова всякое раздѣленіе свое обращаетъ въ нуль.

„Пластика есть музыка, представленная во внѣшнемъ, тѣлесномъ бытіи, а музыка — въ жизни внутренней разрѣшенная пластика“!

Вотъ до какихъ нелѣпыхъ результатовъ доводитъ Аста стремленіе его всѣ искусства слить въ общемъ единствѣ! Поэтому можно разрѣшить Аполлона Белведерскаго въ звуки, превратить ораторію Перголеза въ Мадонну Рафаэля!

Образовательныя искусства снова дѣлятся на представленіе внѣшняго (ваяніе), внутренняго (живопись) — и потомъ снова являются оговорки о томъ, что пластика совсѣмъ не уничтожаетъ внутренняго, а есть

„*Внѣшнее представленіе внутренняго* такъ, что оба должны образовать единое цѣлое и слиться въ единомъ созерцаніи, ибо пластика исчезла бы, еслибы внутреннее находилось въ противорѣчіи съ внѣшнимъ и если бы оно не могло въ совершенствѣ быть внѣшнимъ представлено“.

Спрашивается: чѣмъ же отличается пластика отъ искусства вообще, которое есть также представленіе внутренняго во внѣшнемъ?

Въ пластикѣ и музыкѣ одна стихія господствуетъ надъ другою, а въ поэзіи онѣ тѣсно соединяются. Слѣдовательно, поэзія есть совершеннѣйшее изъ всѣхъ искусствъ, потомучто въ ней идеалъ его. Такимъ образомъ, одно искусство унижается передъ другимъ; на дѣлѣ этого нѣтъ: напротивъ, каждое пользуется своими правами и преимуществами.

„Всякое искусство условлено поэзіею, ибо произведеніе пластическое, какъ и музыкальное, проистекаетъ отъ *одной* эстетической идеи, которую творящій духъ съ самомъ себѣ образуетъ, и которая живо передъ нимъ носится во время художественной дѣятельности“.

Въ этихъ словахъ содержится ключъ къ частной эстетикѣ Аста. Изъ нихъ видно, что онъ не признаетъ и не постигаетъ различія идеи поэтической, пластической, музыкальной и такъ далѣе, однимъ словомъ, идеи художественной въ различныхъ ея видахъ. У него идея безу-

словно и безразлично одна и можетъ равно служить живописцу, ваятелю, музыканту, поэту. Потому всѣ искусства умерщвлены и лишены своей жизни и цвѣта въ логическомъ ихъ единствѣ. Теоретикъ не обратилъ никакого вниманія на указаніе взаимныхъ границъ ихъ между собою, что́ составляетъ главную задачу частной науки искусства. Напротивъ, всѣ онѣ сливаются въ одно, и указывается только аналогическое ихъ подобіе, которое можетъ вести художника къ однѣмъ только ошибкамъ про́тивъ искусства. Отсюда описаніе бури въ музыкѣ, Аполлонъ Белведерскій въ картинѣ, картина въ ваяніи, въ драмѣ, романъ въ видѣ драмы, драма въ видѣ романа и всѣ возможныя смѣшенія родовъ и видовъ — плоды ложнаго стремленія сводить ихъ къ общему единству.

Поэзія, представляющая высшее соединеніе внѣшняго со внутреннимъ, въ свою очередь дѣлится опять на поэзію внѣшней жизни (эпосъ), внутренней (лиру) и поэзію соединенія той и другой (драму — *поэзію поэзіи*). И такъ драма снова поставлена выше всѣхъ другихъ родовъ поэзіи, — и чѣмъ же будутъ отличаться эпосъ отъ пластики вообще и отъ ваянія, лира отъ живописи и музыки, драма отъ самой поэзіи? Однѣми только формами представленія. Бутервекова мысль объ отношеніи трехъ моментовъ времени: прошедшаго, настоящаго и будущаго, къ родамъ поэзіи находится у Аста; но она подверглась искаженію: будущее Астъ отдалъ драмѣ на томъ основаніи, что въ немъ соединяются настоящее и прошедшее, которымъ соотвѣтствуютъ лира и эпосъ, сливающіеся въ драмѣ.

Опредѣленіе видовъ поэзіи у Аста основано на аналогіяхъ и мнимыхъ сходствахъ, которыя уничтожаютъ особенность каждаго вида. Есть опредѣленія, поражающія нелѣпостью; такъ напр. романъ названъ распространенною баснею или увеличенною сказкою.

Я не счелъ бы за нужное говорить такъ подробно объ Астѣ, еслибы эстетика его, состоящая вся изъ однѣхъ философскихъ формулъ, не дающихъ никакого понятія объ искусствѣ и отучающихъ отъ живаго изученія самыхъ произведеній, не господствовала у насъ такъ сильно въ понятіяхъ о той наукѣ, исторію которой я излагаю.

3) *Бахманъ.*

Эстетика Бахмана [1]) имѣетъ нѣкоторое преимущество передъ эстетикою Аста въ томъ, что она заключаетъ въ себѣ болѣе результатовъ, выбранныхъ изъ лучшихъ критическихъ и философскихъ сочиненій объ искусствѣ, снабжена библіографіею [2]) и согрѣта болѣе теплымъ чувствомъ; но во всемъ, что̀ касается до началъ и до подробностей эмпирической части науки, раздѣляетъ съ нею тѣже самые недостатки и также мало знакомитъ насъ съ сущностью самаго искусства и его живыхъ явленій.

Въ самомъ началѣ своей теоріи [3]) Бахманъ объявляетъ, что главная задача оной есть приведеніе всѣхъ искусствъ къ единству, подобная задачѣ философіи привести всѣ науки къ тому же; отсюда выводитъ онъ, что ученіе объ искусствѣ не должно начинать съ произведеній его, а слѣдуетъ искать имъ начала въ духѣ художника. Здѣсь ясно видимъ мы, какъ ложно понята имъ задача науки, какъ теоретикъ заботится только объ единствѣ между всѣми искусствами и нисколько о томъ, чтобы каждый родъ и видъ оныхъ опредѣлить въ самомъ себѣ. Желая преподать науку искусства, онъ говоритъ заранѣе, что не нужно знать ея явленій, а слѣдуетъ начать прямо съ духа художника и изъ него вывести возможность оныхъ. Между тѣмъ исторически разсматривая науку, мы замѣтили, что прежде явились произведенія, а потомъ теорія, которая была бы невозможна безъ фактовъ. Бахманъ находится въ явномъ противорѣчіи съ Исторіею науки и развитіемъ ея въ человѣчествѣ.

---

1) Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse dargestellt für akademische Vorlesungen von Bachmann. Iena. 1811. Говоря здѣсь объ эстетикѣ Бахмана прежде Ж. Полевой, я не слѣдую хронологическому порядку: Бахманъ заимствовалъ многое у Ж. Поля; но я держусь того порядка, который объяснилъ выше.

2) Хотя Бахманъ и снабдилъ свою книгу довольно подробною библіографіею; но слѣды чтенія мало у него замѣтны, — и къ тому же книги теоретическія безъ всякаго различія поставлены съ критическими, историческими и сборниками.

3) § 1.

„Искусство есть твореніе, развитіе цѣлаго міра изъ глубины человѣческаго духа, выходъ духа въ видимость, представленіе или воплощеніе идеи [1])“.

Здѣсь видѣнъ чистый нигилизмъ Бахмана, не признающаго вліянія природы на художника. Въ такомъ началѣ заключается и начало раздора между искусствомъ и природою.

„Произведеніе искусства есть красота, а красота есть идея, вышедшая въ видимость. — Идеи суть живые, высочайшіе, дѣятельные, самобытные, творческіе помыслы генія [2])“.

Опредѣляются ли этими плеоназмами идеи художника и отличены ли онѣ отъ идей философа, гражданина, законодателя? Чѣмъ же будетъ разниться произведеніе перваго отъ произведеній сихъ послѣднихъ, которыя суть также видимое выраженіе идеи?

„Прежде чѣмъ художникъ приступаетъ къ исполненію, произведеніе уже можетъ предстоять душѣ его въ очертаніяхъ, краскахъ, образѣ, и жить чистою мыслію въ его духѣ [3])“.

Какъ отсюда видно, что Бахманъ, стремившійся разгадать искусство въ душѣ художника, совсѣмъ не понималъ состоянія сего послѣдняго въ то время, какъ онъ творитъ, и самъ никогда не испыталъ подобнаго ощущенія! — Напротивъ, въ самое время созданія произведеніе яснѣетъ для художника. Желаніе создать, произвести, проистекаетъ изъ желанія уяснить передъ собою, увидѣть идею внѣ себя, въ явленіи. Потому въ очертаніяхъ, краскахъ, образѣ, оно не можетъ быть ясно воображенію. Замѣчательно, что Бахманъ въ этомъ случаѣ употребилъ только слова, относящіеся къ формамъ искусствъ образовательныхъ, а ничего не сказалъ о звукахъ и словахъ, музыкѣ и поэзіи. Ужь и это показываетъ, что мысль Бахмана несправедлива.

„Чтобы понять произведеніе искусства, надобно проникнуть въ самый духъ художника, откуда произведеніе вышло. — Призваніе къ

---

1) § 4 и 11.
2) § 14 и 11.
3) § 11.

искуеству есть даръ божества, но явленіе художественнаго произведенія зависитъ отъ земныхъ силъ. Потребны многообразныя отношенія, много приготовленій, времени и напряженія, чтобы овеществить идею нашего духа и сотворить произведеніе, ей соотвѣтственное: трудомъ добытое можетъ одна минута разрушить: потому можно быть художникомъ въ благородномъ и высшемъ смыслѣ этого слова, не произведши ничего [1])".

Эта мысль Бахмана есть результатъ предыдущей, не менѣе ложный. Отсюда видно, какъ теоретикъ мало обращаетъ вниманія на техническую, исполнительную, реальную сторону искусствъ. Для него искусство болѣе существуетъ въ идеѣ, нежели въ явленіи; по его теоріи можно быть Гомеромъ, Дантомъ, Шекспиромъ, не произведши ни Иліады, ни Божественной комедіи, ни одной драмы; Бахманъ въ идеѣ можетъ наслаждаться Венерою Медицейскою и Преображеніемъ Рафаэля. Однимъ словомъ, его эстетика есть наука *искусства въ идеѣ*, искусства еще не сотвореннаго; не вышедшаго на свѣтъ изъ головы художника: потому и не примѣняется она къ образцамъ искусства дѣйствительнаго.

Приступая потомъ къ разсмотрѣнію сего послѣдняго въ явленіи, Бахманъ нашелся принужденнымъ, подобно Асту, оговориться и возвратить ему индивидуальность, которую уничтожилъ вначалѣ, назвавши его чистымъ выраженіемъ идеи.

„Всеобщее и индивидуальное, идеальное и дѣйствительное, говоритъ онъ, чуднымъ образомъ сливаются въ произведеніяхъ искусства [2])."

Но если такъ, то почему же теоретикъ касается только всеобщаго въ искусствѣ и такъ мало заботится объ индивидуальномъ?

Эта малая его заботливость ярко означается въ теоріи отдѣльныхъ искусствъ, которыя стремится онъ подвести къ единству, ни-

---

1) Стран. 30. § 21. Daher kann jemand Künstler seyn, im edelsten und höchsten Sinn des Worts, ohne etwas produzirt zu haben. Выписываю нарочно эти слова, потомучто едва можно повѣрить, что они дѣйствительно принадлежатъ теоретику.

2) Стран. 38. § 28.

сколько не помышляя о назначеніи предѣловъ каждому и описаніи его особенностей.

„Всѣ искусства, говоритъ онъ, суть живые члены одного безусловнаго искусства, и ихъ общая цѣль есть осуществленіе вѣчной идеи прекраснаго; они отличаются только разными орудіями представленія [1])“.

Потому ваяніе, живопись, музыка, поэзія суть изображенія одной и тойже вѣчной идеи прекраснаго въ образахъ, краскахъ, звукахъ, словахъ, — и нѣтъ, по мнѣнію Бахмана, никакого различія между идеями ваятеля, живописца, музыканта и поэта. Разскажите въ стихахъ Страшный Судъ Микель Анджело: будетъ поэма; изваяйте Мадонну Рафаэля: будетъ статуя; перенесите на холстъ и раскрасьте Аполлона Белведерскаго: вотъ вамъ картина; превратите романъ Вальтеръ Скотта въ драму и драму Шекспира въ романъ! По теоріи Бахмана, основанной на идеѣ единства, все это будетъ прекрасно, но на дѣлѣ дурно и есть святотатство противъ искусства, какъ его понимаютъ художникъ и критикъ. Бахманъ не постигаетъ того, что идея, годная для пластики, не годится для живописи, и обратно; счастливое внушеніе поэту можетъ быть несчастнымъ для живописца и т. д. [2]). Увлекаясь мыслію объ единствѣ, онъ стремится только къ тому, чтобы показать аналогическое сходство между разными родами искусства. Отсюда проистекаютъ всѣ эти опредѣленія одного искусства посредствомъ другаго: „живопись есть субъективная пластика, или поэзія красокъ, пластика есть объективная живопись, барельефъ — переходъ отъ пластики къ живописи, вокальная музыка — тоже, что нагое въ образовательныхъ искусствахъ“ и проч. Такого рода подобія аналогическія доходятъ иногда до нелѣпости.

Между тѣмъ, во всемъ, что касается до замѣчаній о частныхъ свойствахъ каждаго искусства, Бахманъ обнаруживаетъ совершенное

---

1) Стран. 47. § 37.

2) Художники нѣмецкіе, увлекаясь ложными теоріями, часто забываютъ свойства своего искусства и идею поэтическую принимаютъ за живописную. Такъ напр. одинъ нѣмецкій живописецъ изобразилъ море и надъ нимъ орла: идея, прекрасная для піэсы лирической, но въ живописи совершенно безплодная.

невѣжество. Приведу два примѣра. — Онъ говоритъ о ваяніи, что оно дѣйствуетъ на зрѣніе и осязаніе[1]); но кто будетъ осязать мраморъ, тотъ уже не въ состояніи надлежащимъ образомъ наслаждаться искусствомъ; тотъ эстетическое наслажденіе превращаетъ въ плотское. Къ тому же, близко стоя возлѣ статуи, чтобы осязать ее, нельзя уже наслаждаться самимъ произведеніемъ.

„Рисунокъ манеренъ, говоритъ Бахманъ, когда индивидуальность художника слишкомъ въ немъ выступаетъ.“ Но по рисунку всякій опытный живописецъ и знатокъ искусства узнаётъ картины Микель-Анджело, Рафаэля, Тиціана: такъ сильна ихъ индивидуальность. Поэтому ихъ произведенія манерны!

Относительно къ теоріи поэзіи должно замѣтить, что это искусство также потерялось совершенно въ однообразной безцвѣтности всего. Приступая къ раздѣленію поэзіи на роды, Бахманъ начинаетъ слѣдующимъ отвлеченнымъ умозрѣніемъ:

„Начало тройства есть великій законъ вселенной, по которому всѣ вещи созданы, какъ огромное, такъ и малое. Вездѣ мы находимъ два полюса, положительный и отрицательный, объективный и субъективный, и потомъ третье, въ чемъ эти полюсы взаимно уничтожаются и живо проникаютъ другъ друга. Но сія тожественность не есть позднѣйшее произведеніе обоихъ полюсовъ; напротивъ, наука о природѣ научаетъ насъ, что вѣчное и безусловное тожество мысли и бытія есть первоначальное, и противоположности изъ него уже развиваются въ видѣ особыхъ формъ, чтобы разоблачить вѣчное бытіе его. Если поэзія есть соединеніе пластики и музыки, то она необходимо существовала ранѣе сихъ обоихъ искусствъ... Какъ искусства вообще раздѣляются на три главные разряда, такъ и поэзія въ свою очередь дѣлится на три особыя формы: эпическую, лирическую и драматическую, изъ которыхъ не драма образуетъ тожество, ибо она позднѣйшаго образованія, но эпосъ, какъ родъ первоначальный, изъ коего развились прочіе, лира же и драма, какъ два главные полюса“.

Такимъ образомъ, явленія поэзіи приведены Бахманомъ къ об-

1) Стран. 52. § 2.

щему безразличію всѣхъ возможныхъ явленій міра, ибо, говоря словами Жанъ Поля, чего въ мірѣ нельзя разбить на полюсы и привести къ безразличію?

Излагая теорію каждаго частнаго рода поэзіи, теоретикъ отправляется отъ такихъ отвлеченныхъ и общихъ началъ, которыя могутъ быть примѣнены рѣшительно ко всему безъ исключенія. Стремленіе сосредоточить всѣ искусства въ одномъ общемъ ихъ единствѣ заставило Бахмана искать такого рода, въ которомъ бы всѣ искусства: пластика, музыка и поэзія, сливались въ одно цѣлое. Онъ нашелъ это соединеніе въ *Оперѣ*, которая, *по идеѣ* (der Idee nach), является ему совершеннѣйшимъ произведеніемъ художественнымъ, олицетвореніемъ того единаго и *безусловнаго искусства* (absolute Kunst), въ коемъ всѣ прочія какъ лучи сливаются. Такъ выходитъ по идеѣ Бахмана; но на дѣлѣ Рафаэль долженъ будетъ идти въ декораторы театра и Шекспиръ въ сочинители либретто для того, чтобы идея безусловнаго искусства, по Бахману, олицетворилась.

Что́ касается до частностей сочиненія, то Бахманъ, какъ эклектикъ, заимствовалъ многое у своихъ предшественниковъ, теоретически или эмпирически наблюдавшихъ искусство. Такъ, характерныя черты художественнаго произведенія [1]) взяты изъ Бутервека; объясненіе, въ какомъ смыслѣ разумѣли древніе подражаніе природѣ, заимствовано у Шеллинга [2]); опредѣленія фантазіи въ разныхъ степеняхъ, генія и таланта [3])—изъ Жанъ Поля; характеристика Греціи [4])—изъ него же; древняго и новаго искусства [5])—изъ Шлегелей; опредѣленія высокаго и прекраснаго [6])—изъ Аста и Канта; опредѣленіе граціи [7])—изъ Лессинга; комическаго и смѣшнаго, юмора, ироніи, остроумія и глубокомыслія [8])—изъ Жанъ-Поля; подробности о ваяніи—изъ Вин-

1) Стран. 21. § 14.
2) Стран. 26. § 18.
3) Стран. 28. § 20.
4) Стран. 31. § 23 и 24.
5) Стран. 34. § 25, 26, 27.
6) Стран. 40. § 30.
7) Стран. 41. § 31.
8) Стран. 42—47. § 32—36.

кельмана; о различіи живописи отъ поэзіи[1]) изъ Лессинга.—Теорія частныхъ видовъ поэзіи изложена у Бахмана безъ всякаго историческаго порядка. Подробнѣе другихъ родовъ трактована драма, но всѣ подробности взяты изъ курса Августа Шлегеля. Типъ эпоса снятъ съ Иліады, но нисколько не отличенъ эпосъ рапсодическій, первоначальный, отъ искусственной эпопеи. Романъ несправедливо причисленъ къ эпосу, и не указаны нисколько его разнообразныя стихіи. Историческій романъ названъ уродомъ искусства. Лирическая поэзія изложена весьма неполно, особливо же всѣ роды ново-европейской лирики. Все, заимствованное Бахманомъ у другихъ трудолюбивыхъ изслѣдователей, потеряло свое значеніе, ибо предстаетъ намъ въ однихъ голыхъ, пустыхъ, мертвыхъ результатахъ, въ которыхъ слѣды живаго труда и наблюденія утрачены совершенно. Въ теченіи всей эстетики, середи этихъ нагихъ и безплотныхъ формулъ, вы не встрѣтите ни одного примѣра, который бы оживилъ сухую мысль и показалъ бы живое, свое наблюденіе въ теоретикѣ. Такіе результаты добыты усиліями великихъ Винкельмановъ, Лессинговъ и Гердеровъ, а здѣсь они являются какимъ-то похищеннымъ сокровищемъ, собственностью нетрудолюбиваго умозрѣнія. Сіи-то округляющіе результаты особенно вредно дѣйствуютъ у насъ на учащееся юношество, ибо отводятъ его вниманіе отъ опытныхъ наблюденій надъ искусствомъ, заранѣе предлагая уму окончательныя формулы, поглощающія всякое новое, свѣжее изслѣдованіе.

И такъ, эстетики Аста и Бахмана представляютъ не что иное, какъ приведеніе науки искусства къ общимъ законамъ философіи, или философію науки, гдѣ искусство теряетъ свое самобытное начало и, какъ часть духовнаго міротворенія въ человѣкѣ, исчезаетъ въ его цѣломъ. Въ общей теоріи искусства идея художественная не отличена ни отъ какой другой идеи; въ частной теоріи отдѣльныя идеи родовъ не отличены между собою. Единство наукъ выигрываетъ отсюда, но знаніе и жизнь проигрываютъ совершенно.

---

1) Стран. 64. § 15. Но Бахманъ говоритъ объ этомъ примѣнительно къ одной исторической живописи, тогда какъ Лессингъ опредѣлилъ сіи границы вообще.

4) Жанъ-Поль Рихтеръ.

Жанъ-Поль [1]), отправлявшійся отъ другой точки, чѣмъ предыдущіе писатели, начинаетъ въ своихъ Предисловіяхъ [2]) насмѣшками на всѣ возможныя эстетики, какія произвела Германія. Его книга, названная преддверіемъ къ сей наукѣ, кромѣ положительныхъ мыслей о поэзіи, содержитъ въ себѣ и сатиру на безплодныя нѣмецкія теоріи. По мнѣнію его, удовлетворительнѣйшая и полезная теорія могла бы быть составлена добросовѣстнымъ выборомъ изъ всѣхъ эстетическихъ рецензій, какія помѣщаемы были въ литературныхъ журналахъ Германіи. Богатѣйшіе матеріалы предложили для того Лессингъ, Гердеръ, Гёте, Виландъ и другіе критики и поэты. Особенно нападаетъ Жанъ Поль на такъ называемыя логическія построенія, которыя начали слишкомъ часто являться въ его время.

„Отъ новыхъ трансцендентальныхъ эстетиковъ, говоритъ Жанъ-Поль, философъ, какъ и художникъ, получаетъ не болѣе какъ полуничто (ein halbes Nichts)“.

Однимъ изъ путей къ эстетическому *ничто* Жанъ-Поль признаетъ страсть такого рода теоретиковъ разрѣшать самые существенные предметы въ самыхъ неопредѣленныхъ терминахъ философскихъ, такъ напр. опредѣлять поэзію безразличіемъ объективнаго и субъективнаго полюса.

„Это столь же ложно, сколько и истинно, прибавляетъ Жанъ-Поль, ибо спрашивается: чего нельзя поляризировать и индиференцировать“?

Книга Жанъ-Поля, въ приложеніи своемъ, касается преимущественно поэзіи: о прочихъ искусствахъ говоритъ онъ только сравнительно съ главнымъ своимъ предметомъ. Въ изложеніи Жанъ-Поль, какъ своенравный поэтъ, не держится никакого наружнаго систематическаго порядка, хотя и дѣлитъ сочиненіе свое на параграфы въ угоду Нѣмецкому систематизму. Онъ не терпитъ никакихъ точныхъ,

---

1) Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, von Jean Paul. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 1813. 3 тома.

2) Предисловіе къ первому изданію 1804 года и ко второму означеннаго года.

строгихъ опредѣленій; онъ излагаетъ, какъ поэтъ, оживляя свои мысли безпрерывными примѣрами. Весьма часто какимъ-нибудь рѣзкимъ сравненіемъ Жанъ-Поль полнѣе намъ выскажетъ мысль теоретическую, нежели другой систематическій эстетикъ въ своихъ философскихъ терминахъ. Живыя изреченія поэта въ насъ сильнѣе напечатлѣваются, нежели отвлеченныя умствованія безчувственнаго теоретика. Книга Жанъ-Поля есть *поэзія піитики*: вотъ почему и употреблять ее можно, какъ поэтическое дополненіе къ выводамъ и положеніямъ науки.

Жанъ-Поль начинаетъ съ опредѣленій поэзіи, изъ коихъ ни одно ему не нравится: лучшее, по его мнѣнію, есть древнее Аристотелево. Излагая двѣ противоположныя системы теоретиковъ, Жанъ-Поль преслѣдуетъ сначала *идеалистовъ*, называя ихъ поэтическими *нигилистами*, желающими создать искусство изъ *ничего* безъ участія природы, потомъ *матеріалистовъ*, заключающихъ оное въ вещественномъ подражаніи природѣ. Такимъ образомъ, Жанъ-Поль въ лицѣ сихъ теоретиковъ преслѣдуетъ теорію Нѣмцевъ и Французовъ и самъ является примирителемъ обѣихъ системъ, равно допуская идеальное и реальное начало въ происхожденіи поэзіи. Все это изложеніе оживлено сильными и рѣзкими примѣрами изъ самаго искусства и біографій поэтовъ.

Ко всеобщей эстетикѣ относится вся психологическая часть его книги, отличающаяся необыкновеннымъ глубокомысліемъ и остроуміемъ. Особенно превосходны статьи о лѣствицѣ поэтическихъ силъ, о геніи, котораго признаки Жанъ-Поль обозначилъ превосходно, о смѣшномъ и объ остроуміи (Witz). Но и надъ сими статьями еще возвышаются двѣ другія, а именно: объ *Юморѣ*, гдѣ Жанъ-Поль достигъ до самосознанія и опредѣлилъ превосходно ту способность, которая въ немъ преобладала, и статья *о характерахъ*, исполненная наблюденій драгоцѣнныхъ для поэта и критика. Всѣ сіи статьи могутъ быть несомнѣнно приняты въ психологическую часть нормальной эстетики.

Частная эстетика Жанъ-Поля, касающаяся только родовъ поэзіи, основана вся на мысли Лессинга: положить границы родамъ и видамъ искусства и утвердить особенныя свойства каждаго. Она не обширна,

но въ немногомъ заключаетъ зародышъ частной піитики. Изъ сихъ статей, относящихся болѣе къ нашему предмету, равно и изъ статьи о характерахъ я извлеку нѣкоторые отрывки съ тою цѣлью, чтобы познакомить съ образомъ изложенія Жанъ-Поля и оправдать мою мысль, которую имѣю объ употребленіи его книги при изложеніи науки поэзіи.

„Ничто такъ не рѣдко и не трудно въ поэзіи, какъ *истинные* характеры.

„Характеръ есть преломленіе, цвѣтъ, который принимаетъ лучъ *воли* въ человѣкѣ; всѣ прочія духовныя дарованія—разумъ, остроуміе и прочее могутъ только усилить или ослабить цвѣтъ, но не создать его. Характеръ опредѣляется не однимъ свойствомъ, не многими, а ихъ степенью и взаимнымъ другъ ко другу отношеніемъ; но всему этому основаніемъ должна служить тайная, органическая точка души, около коей все зарождается.

„Въ каждомъ человѣкѣ присущи всѣ формы человѣчества, всѣ характеры онаго, а собственный характеръ есть непонятное избраніе особаго цвѣта при созданіи человѣка, неизбѣжное при переходѣ безконечной его свободы въ конечное явленіе. Если бы не такъ было, то мы не могли бы понять или отгадать никакого инаго характера, кромѣ нашего собственнаго, повтореннаго въ другихъ. Вотъ почему поэтъ умѣетъ въ искусствѣ создавать такіе характеры, которые въ жизни никогда ему не встрѣчались. Вотъ почему и читатель находитъ ихъ схожими, не смотря на то, что не попадались ему оригиналы въ дѣйствительности. Сужденіе о сходствѣ предполагаетъ знаніе оригинала, и дѣйствительно, это знаніе есть въ читателѣ, какъ въ поэтѣ. Геній же отличается тѣмъ, что въ немъ міръ человѣческихъ силъ и явленій предстаетъ какъ высокое произведеніе середи свѣтлаго дня, тогда какъ въ другихъ онъ покоится безъ свѣта, въ глубинѣ духа. Въ поэтѣ все человѣчество находитъ сознаніе и языкъ: вотъ почему онъ возбуждаетъ сіе сознаніе въ ближнихъ... Другой, цѣлый внутренній человѣкъ движется въ насъ при живомъ, нашемъ собственномъ“...

„Характеръ родится въ поэтѣ какъ человѣкъ. Молнія зарождаетъ его. Всякая жизнь *родится*, а не *дѣлается*. Все возможное знаніе

міра и людей не создастъ характера, который жилъ бы и двигался самъ собою.

„Кто изъ отдѣльныхъ въ опытѣ лежащихъ косточекъ по разнымъ кладбищамъ думаетъ собрать себѣ скелетъ характера, сцѣпляетъ его и болѣе кроетъ и одѣваетъ, нежели воплощаетъ, тотъ мучитъ себя и другихъ призракомъ жизни, который долженъ онъ посредствомъ проволоки приводить въ движеніе и заставлять шагать. Великіе поэты не были въ жизни великими знатоками людей; еще менѣе послѣдніе были великими поэтами. Гёте юноша создалъ Гёца.

„Опытъ и знаніе людей, конечно, неоцѣненны для поэта, но для того только, чтобы дать краску характеру, уже созданному и очерченному, который усвоиваетъ себѣ и вбираетъ въ себя черты, набранныя опытомъ; характеръ же столь мало создается ими, какъ человѣкъ ѣдою. Образъ богини, Минерва, прыгаетъ не въ голову поэта, а изъ головы его, полная жизни и въ полномъ вооруженіи; но для такихъ живыхъ существъ пускай опытъ дастъ ему мѣстныя приличныя краски. Создалъ ли онъ Ліану, какъ извѣстный намъ авторъ[1]), изъ самого себя, то пусть высматриваетъ для нея въ обыкновенной жизни локоны, взоры, слова, ей приличныя. Прозаикъ беретъ дѣйствительное существо изъ своего круга и хочетъ возвысить его до идеальнаго поэтическими прибавками; поэтъ, напротивъ, снабжаетъ свое идеальное созданіе индивидуальными дарами дѣйствительности[2])“.

Различіе драмы отъ эпоса. „Въ драмѣ господствуетъ одинъ человѣкъ и притягиваетъ къ себѣ молнію изъ облаковъ; въ эпосѣ владычествуетъ міръ и родъ человѣческій. Эпосъ простираетъ передъ нами необъятное цѣлое и превращаетъ насъ въ боговъ, созерцающихъ міръ; драма вырѣзываетъ жизнь одного человѣка изъ міра временъ и пространствъ; она напоминаетъ намъ о насъ же, тогда какъ эпосъ покрываетъ насъ своимъ міромъ. Драма есть бурный огонь, отъ котораго корабль взлетаетъ, или гроза, коею разрѣшается жаркій день; эпосъ—фейерверкъ, гдѣ являются города, взлетающіе корабли, бури,

1) Жанъ-Поль разумѣетъ себя и извѣстное лицо въ его романѣ: Титанъ.

2) Глубоки мысли Ж. Поля о нравственности характеровъ, объ индивидуальности ихъ, слитой со всеобщностью, и о техническомъ исполненіи.

сады, войны, герои: драма можетъ войти въ эпосъ какъ часть[1]). Драма, будучи стѣснена въ одномъ человѣкѣ, потому болѣе связана отношеніями времени, мѣста и вымысла, такъ какъ и всѣхъ насъ связываетъ дѣйствительность. Для трагическаго героя солнце восходитъ и заходитъ; для эпическаго въ одно и тоже время здѣсь вечеръ, тамъ утро. Эпосъ блуждаетъ надъ мірами и поколѣніями,—и если, по Шлегелю, онъ можетъ вездѣ быть прерванъ, то, слѣдовательно, вездѣ и продолжаться, ибо гдѣ же прекращается міръ, т. е. всеисторія?—Въ эпосѣ дѣйствуетъ судьба міра, въ трагедіи—участь, жребій человѣка. Въ эпосѣ міръ несетъ героя, въ драмѣ атласъ несетъ міръ, хотя подъ конецъ и погребается подъ нимъ. Эпосу необходимо чудо, ибо вселенная въ немъ господствуетъ, которая сама чудо, и въ ней все должно быть, а слѣдовательно и чудеса; на двойной его сценѣ, на небѣ и землѣ, все происходить можетъ.

„Эпосъ идетъ впередъ посредствомъ внѣшняго дѣйствія, драма—посредствомъ внутренняго; у эпоса для того—дѣла, у драмы—рѣчи. Эпическая рѣчь описываетъ ощущеніе, драматическая содержитъ его.

„Кратка и незначительна битва, или великолѣпное шествіе, замѣченное драматикомъ въ скобкахъ. Въ эпосѣ, напротивъ, это составляетъ матеріалъ описанія.

„Драма—эпическій рядъ лирическихъ моментовъ. Въ ней соединяется объективное съ лирическимъ. Поэтъ драматическій есть суфлеръ души. Присутствіе хора у древнихъ было живою, цѣльною лирическою стихіей. У Шиллера сентенціи дѣйствующихъ лицъ можно назвать маленькими хорами.

„Эпосъ длиненъ, драма коротка, потомучто эпосъ совершается въ прошедшемъ и во внѣшнемъ мірѣ человѣка, драма же — въ настоящемъ и во внутреннемъ его мірѣ.

„Въ драмѣ—дѣйствіе (das Werden), въ Эпосѣ—бытіе (das Seyn).

„Въ драмѣ одна господствующая страсть: она должна восходить, падать, летѣть, идти, только не останавливаться.

---

1) Мысль Аристотеля.

„Такъ какъ Драма дѣйствуетъ въ настоящемъ, то въ ней не такъ легко перескакивать черезъ время, какъ черезъ мѣсто. Другое время предполагаетъ другое состояніе духа, а въ такомъ случаѣ скачокъ всегда бываетъ ощутителенъ.

„Въ эпосѣ, напротивъ, грѣхъ противъ времени прощается, но грѣхъ противъ мѣста нѣтъ, потомучто въ прошедшемъ время теряетъ длину, а пространство сохраняетъ ее. Пусть эпическій поэтъ летитъ съ небесъ на землю, но онъ опиши намъ полетъ свой (драматикъ предоставляетъ это машинисту) [1])“.

О Романѣ. Романъ есть общая форма, въ которой всѣ формы поэтическія сливаются. Романъ можетъ быть эпическимъ (Вильгельмъ Мейстеръ), драматическимъ (Романы В. Скотта), лирическимъ (Вертеръ)[2]).

О Лирѣ. „Въ лирической поэзіи живописецъ становится картиною, творецъ — своимъ твореніемъ.

„Эпосъ представляетъ событіе, развивающееся изъ прошедшаго; драма — событіе, идущее на встрѣчу будущему; лира — чувствованіе, заключенное въ настоящемъ.

„Лира предшествуетъ всѣмъ формамъ поэзіи, поелику чувствованіе есть мать, зажигательная искра всякой поэзіи, какъ безобразный Промитеевъ огонь, который оживляетъ всѣ образы.

„Историческое въ эпосѣ разсказывается, въ драмѣ предвидится или творится, въ лирѣ чувствуется или проживается.

„Если чувствованіе можно принять за общее, за обращающуюся кровь во всей поэзіи, то лирическіе роды будутъ отрывочные, сами по себѣ живущіе члены обоихъ исполинскихъ тѣлъ поэзіи. И такъ, ода, диѳирамбъ, элегія, сонетъ будутъ унисонъ, вынутый изъ гармонической лѣствицы драмы; романъ, сказка, баллада, легенда — рядъ звуковъ, вырванный изъ фуги эпоса[3])“.

---

1) Вотъ почему (можно здѣсь замѣтить) въ Энеидѣ Виргилія Меркурій, летя съ неба на землю, останавливается на горѣ Атласѣ.

2) Это новое воззрѣніе на романъ, по моему мнѣнію, есть самое удовлетворительное.

3) Желательно бы было, чтобъ эстетика Жанъ-Поля переведена была хотя въ извлеченіи на Русскій языкъ, но такой переводъ, по моему мнѣнію, долженъ

Такимъ образомъ, въ поэтическихъ мысляхъ своихъ о поэзіи Жанъ-Поль бросаетъ великіе зародыши, изъ которыхъ, посредствомъ приложенія къ примѣрамъ, могла бы развиться частная теорія родовъ и видовъ. Жанъ-Полева книга вся есть сильное предчувствіе науки поэзіи, исшедшее изъ сознанія самаго поэта.

* * *

Въ современной Германіи наука искусства и поэзіи принимаетъ историческое направленіе, противодѣйствующее страсти къ отвлеченнымъ умозрительнымъ теоріямъ. Это можно видѣть по изобилію историческихъ сочиненій надъ теоретическими въ области нашей науки. Даже сіи послѣднія принимаютъ форму историческихъ построеній и въ развитіи постепенномъ разсматриваютъ явленія искусствъ и единство закона, ими управляющаго. Къ сему роду сочиненій можно отнести слѣдующія: *Хариномосъ или Теорія и Исторія изящныхъ искусствъ, Карла Зейделя* [1]); *О главныхъ періодахъ изящнаго искусства, или Искусство представленное въ развитіи Исторіи міра, Амедея Вендта* [2]), *и Руководство ко Всеобщей Исторіи Поэзіи, Карла Розенкранца* [3]).

Зейдель, по основаніямъ своимъ, принадлежитъ къ числу Платониковъ-Шеллингіанцевъ. Онъ полагаетъ, что вполнѣ обнять искусство можно только исторически и что главнымъ предметомъ науки онаго должно быть послѣдовательное развитіе и проявленіе изящнаго въ различныя времена и у различныхъ народовъ. Во всемъ, что касается до изящнаго, какъ произведенія человѣка, до изящнаго въ искусствѣ, Менцель признаетъ историческій масштабъ Зейделя совер-

---

быть искусною передѣлкою, легкою и понятною, но съ тѣми же поэтическими красками. Эта книга могла бы развить много основательныхъ идей о поэзіи въ нашемъ юношествѣ, которому особенно должна бы понравиться такая поэзія піитики.

1) Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Carl Seidel. 2 Theile. Magdeburg. 1825—1828.

2) Ueber die Hauptperioden der Schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt von Amadeus Wendt. Leipzig. 1831.

3) Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie von D-r Karl Rosenkranz. Drei Theile. Halle. 1832—1833.

шо вѣрнымъ и его самого лучшимъ современнымъ теоретикомъ Германіи. Въ этомъ мнѣніи ясно видно новое историческое направленіе, которое приняла теперь наука искусства. Но Менцель утверждаетъ, что такой же эмпирическій взглядъ слѣдуетъ обратить и на другую сторону изящнаго въ природѣ; критикъ требуетъ какой-то Естественной Исторіи красоты и ждетъ натуралиста-эстетика, который описалъ бы явленія прекраснаго въ природѣ и человѣкѣ, какъ созданіяхъ Божіихъ. Такимъ образомъ, Менцель признаетъ какъ будто двѣ части эстетики: естественную и художественную. Послѣдней удовлетворяетъ Зейдель своимъ историческимъ изложеніемъ, но первой еще не удовлетворилъ никто въ Германіи по мнѣнію Менцеля. Нельзя не указать, однако, на многіе матеріалы, изготовленные Гердеромъ для такой науки изящнаго въ природѣ [1]).

Книга Амедея Вендта представляетъ усиліе приложить философское начало къ историческому построенію искусства во всѣхъ его родахъ и видахъ. Замѣтно въ книгѣ малое изученіе фактовъ, особливо въ отношеніи къ древнему Греко-Римскому и новому Италіянскому искусству. Книга Розенкранца, ученика Гегеля, представляетъ отчасти тоже стремленіе; но видно также, что Розенкранцъ, какъ эклектикъ, хотѣлъ совокупить результаты всѣхъ предшествовавшихъ сочиненій и не столько изучалъ произведенія поэзіи, сколько книги, содержащія изученіе оныхъ. Впрочемъ его трудъ представляетъ замѣчательное усиліе: представить Исторію поэзіи всѣхъ народовъ въ совокупной цѣлости.

Чисто теоретическія сочиненія по части искусства столь же рѣдко теперь являются въ Германіи, сколь прежде являлись часто; но и тѣ находятъ неутомимаго гонителя въ Менцелѣ, который защищаетъ историческое направленіе [2]). Вотъ замѣчательныя слова его, въ коихъ сіе направленіе ясно выражается.

---

1) Въ его Kalligone, какъ говорено было выше.

2) Кромѣ книги Штеклинга и эстетическаго лексикона Іейтелеса, о которыхъ я уже упоминалъ, вышли еще въ Германіи: Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen. Vorlesungen gehalten zu Bremen, von Prof. Dr. W. E. Weber. Zwei Abtheilungen. Leipzig und Darmstadt. 1834, 1835,

„Чистая Эстетика пускай предлагаетъ только факты изящна какъ Естественная Исторія — факты природы. Она должна быт зеркаломъ, всеобъемлющею памятью изящнаго, какъ Естественная Исторія есть зеркало и память природы. Но она также приводитъ изящное въ систему, какъ Естественная Философія — природу, ибо она собираетъ и сравниваетъ все изящное и располагаетъ его по закону сродства на роды и виды, которые сами собою сростаются въ естественную систему. Всеобъемлющій опытъ и собираніе, правильное сравненіе и расположеніе изящнаго — вотъ единственная задача эстетики".

Такимъ образомъ, отъ своихъ синтетическихъ теорій Нѣмцы, какъ видно, возвращаются къ историческому созерцанію искусства, но возвращаются богатые идеями глубокими. Отъ такого сліянія Философскаго направленія съ Историческимъ должно ожидать благихъ плодовъ и для теоріи поэзіи.

Заключеніе.

Послѣ Германіи намъ слѣдовало бы разсмотрѣть развитіе теоріи въ нашемъ отечествѣ; но мы должны скромно сознаться, что у насъ сія наука не сдѣлала никакихъ національныхъ пріобрѣтеній. Сначала робко и набожно мы слѣдовали теоріи Французской; потомъ убѣжденные Нѣмцами отказались отъ Французовъ и теперь съ такою же покорностію слѣдуемъ теоріямъ Нѣмецкимъ. Но должно замѣтить, къ сожалѣнію, что въ послѣднемъ нашемъ Германскомъ стремленіи

и Freie Vorträge über Aesthetik, gehalten zu Zürich, von Dr. Ed. Bobrik, Prof. der Philosophie daselbst. Zürich. 1834. Книга Штеклинга замѣчательна историческимъ введеніемъ, которое полнымъ образомъ представляетъ развитіе Эстетики. Менцель порицаетъ автора за стремленіе также отвлеченно опредѣлить изящное, какъ оно опредѣлялось прежде. Книгу Вебера хвалитъ онъ за религіозный духъ, которымъ она напитана; но порицаетъ въ авторѣ наклонность видѣть въ изящномъ одно божественное, ибо такой способъ воззрѣнія, съ одной стороны, ведетъ къ символизму въ искусствѣ, а съ другой, къ обоготворенію предметовъ, того недостойныхъ. Книга Бобрика, кажется, менѣе замѣчательна, чѣмъ другія.

мы, увлекаясь болѣе умозрительными и безплодными теоріями нашихъ учителей, слишкомъ мало знакомились съ критическими трудами той же націи и вовсе не слѣдовали ея примѣру въ живомъ и своенародномъ изученіи поэзіи. Должно однако, къ чести нашей, сознаться, что мы со времени Германскаго вліянія стали глубже вникать въ идею искусства и въ этомъ отношеніи опередили прочіе народы Европы, которые, держась крѣпко національныхъ предразсудковъ, до сихъ поръ недоступны новому ученію Германцевъ объ искусствѣ. Вліяніе сей страны повсюду въ Европѣ и особенно у насъ, сильнѣе ему подвергшихся, было полезно тѣмъ для практики поэзіи, что возвратило ее къ національному направленію: Жуковскій, представитель у насъ Германскаго вліянія, былъ предшественникомъ Пушкину, начинателю направленія народнаго. Должно надѣяться, что и въ теоріи искусства Германія, уже давшая намъ мысли болѣе вѣрныя, наведетъ насъ и на путь своенароднаго изученія.

Исторія всякой науки есть лучшее и вѣрнѣйшее средство къ тому, чтобы, *вопервыхъ*, полнѣйшимъ образомъ осмотрѣть и собрать всѣ матеріалы, изготовленные для нея другими народами; *вовторыхъ*, отличить въ ней истинное и всегдашнее отъ ложнаго и случайнаго; *въ-третьихъ*, опредѣлить форму и направленіе, какія должна принять наука соотвѣтственно современнымъ потребностямъ. Такимъ образомъ, прошедшее науки становится собственностью или предупредительнымъ урокомъ ея настоящаго, и отсюда вѣрнѣе опредѣляются пути, которые имѣетъ она совершить въ будущемъ для пополненія своихъ недостатковъ, а въ этомъ — и жизнь науки, и порука ея неусыпной дѣятельности.

Исторія наукъ важна повсюду, но особенную имѣетъ важность въ нашемъ отечествѣ, которое, заключая Европейское образованіе, должно представить и въ наукахъ знаніе полное, всестороннее, окончательное. Для того, чтобы какая-нибудь наука принялась корнемъ на нашей почвѣ и принесла впослѣдствіи Русскій плодъ, необходимо, чтобы почва сія была удобрена историческимъ ея изученіемъ, ибо избраніе добраго и лучшаго въ наукѣ, о чемъ мы должны пещись для нашего отечества, и мѣстное примѣненіе оной къ нашимъ народнымъ

свойствамъ и потребностямъ возможны только при сравнительномъ изученіи ея развитія у всѣхъ предшествовавшихъ намъ народовъ. Исторія науки только можетъ служить прочнымъ основаніемъ для ея зданія и ручаться за его неколебимость.

Обозримъ же теперь путь, нами пройденный, и разсмотримъ: какіе совѣты и уроки предложитъ намъ Исторія нашей науки для того, чтобы вѣрнѣе направить у насъ путь ея къ истинной цѣли?

Греція представила намъ сначала всѣ образцы поэзіи, потомъ теорію. Отсюда, не ясно ли слѣдуетъ, что и въ наукѣ знаніе образцевъ, Исторія поэзіи должна предшествовать ея теоріи; что настоящая теорія можетъ быть создана только вслѣдствіе историческаго изученія поэзіи, которому можемъ мы предпослать предчувствіе теоріи въ томъ же родѣ, какъ мы нашли оное въ поэтическихъ миѳахъ Греціи? Какъ было на дѣлѣ въ Исторіи, такъ должно быть и въ наукѣ.

Въ заключеніи развитія поэзіи Греческой мы увидѣли двѣ противоположныя теоріи, изъ которыхъ Платонова была теоріею идеи, Аристотелева — теоріею формы, и обѣ соотвѣтствовали двумъ стихіямъ искусства. Мы заключили, что совершенство науки должно заключаться во взаимномъ примиреніи обѣихъ теорій, съ равными отъ каждой уступками.

Теорія формы въ древности, какъ замѣтили мы, господствовала надъ теоріею идеи: это былъ мѣстный ея характеръ, соотвѣтствовавшій характеру самаго искусства.

Мы видѣли также, что теорія поэзіи вся сосредоточивалась у древнихъ въ теоріи драмы, какъ рода, господствовавшаго надъ другими. Здѣсь ясно было намъ сочувствіе между наукой и развитіемъ самаго искусства. — Въ Исторіи же науки почерпнули мы средство для объясненія искусственнаго типа эпической поэмы у древнихъ и новыхъ народовъ.

Римъ, подтвердивъ намъ своимъ примѣромъ, что теорія поэзіи у древнихъ была преимущественно теоріею драмы, показалъ съ тѣмъ вмѣстѣ, что во всякомъ позднѣйшемъ заимствованномъ образованіи теорія бываетъ современною полному развитію самаго искусства и, будучи взята у другаго народа, необходимо допускаетъ мѣстныя

измѣненія, согласныя съ направленіемъ той страны, куда она переносится.

Міръ новый Европы повторилъ тоже явленіе, какое видѣли мы въ Греціи, и еще сильнѣе подкрѣпилъ ту же истину, какую извлекли мы изъ поэтическаго развитія сей страны, а именно: что факты должны и въ наукѣ предшествовать теоріи, какъ это было на дѣлѣ. Сильнѣе отсюда подкрѣпилась сія истина тѣмъ, что въ новомъ мірѣ Европы была извѣстна теорія, наслѣдованная отъ древнихъ, и, не смотря на то, поэзія новыхъ народовъ, во всѣхъ своихъ самородныхъ, оригинальныхъ образцахъ, развилась независимо отъ вліянія оной.

Великую ошибку видѣли мы потомъ на всемъ Латинскомъ Западѣ Европы: односторонняя теорія древности, теорія формы была примѣнена къ образцамъ новой поэзіи, и на основаніи чуждыхъ законовъ произнесенъ неправый судъ поэзіи Христіанской, откуда произошелъ раздоръ средняго міра съ новымъ, вредный для каждаго народа въ его оригинальномъ развитіи.

Любопытное явленіе представили намъ разныя страны Латинской Европы, примѣнявшія начала Аристотеля къ своему искусству. Одна и таже теорія получила у разныхъ народовъ разные виды, согласные съ характеромъ художественнаго ихъ развитія. Такимъ образомъ, одинъ и тотъ же Аристотель являлся Италіянцемъ, Французомъ и Англичаниномъ до тѣхъ поръ, покамѣстъ снова не возвратила его Греціи безпристрастная Германія. Въ Италіи древняя теорія драмы примѣнена была къ эпопеѣ соотвѣтственно мѣстному развитію искусства. Во Франціи начало подражанія перешло въ начало поддѣлки подъ природу, и естественность замѣнена была фальшивостью, откуда произошелъ и ложный характеръ искусства. Франція, всѣхъ ревностнѣе принявшая теорію древнихъ и всѣхъ болѣе ее исказившая, впослѣдствіи, когда развилась ея поэзія, создала изъ національныхъ понятій свою собственную теорію вкуса, заключивъ его въ знаніи приличій общественныхъ. Изъ всѣхъ странъ Латинскаго Запада Англія вѣрнѣе другихъ понимала древнее начало подражанія и симъ она была обязана своему національному генію, возвратившему искусство къ природѣ, Шекспиру. Кромѣ того, практическій и наблюдательный ха-

рактеръ націи далъ теоріи нравоучительное и психологическое направленіе.

Не смотря на то, что вся теорія Латинскаго Запада основана была на началѣ древнемъ, одностороннемъ и потому ложномъ, мы все таки можемъ отъ каждой націи заимствовать для себя полезное. У Италіянцевъ, напримѣръ, мы находимъ зародышъ той вѣрной мысли, что изящное въ искусствѣ должно быть его самостоятельною цѣлію. Мы видѣли, что только самобытное развитіе искусства въ этомъ художественномъ народѣ могло навести его на такую правильную, основную мысль науки. Отъ Французовъ можемъ мы перенять ихъ національное умѣнье вникать въ отношенія, которыя должны же существовать между Искусствомъ и общественною жизнію и которыя особенно важны въ драмѣ, находящейся въ прямомъ сношеніи съ обществомъ. Никто такъ глубоко и тонко не вникалъ въ сіи отношенія какъ Французы. У Англичанъ можемъ мы найти много здравыхъ мыслей о связи Искусства съ природою и почерпнуть въ источникѣ ту психологическую часть эстетики, которую отъ нихъ заимствовали Нѣмцы.

Наконецъ, Германія представляетъ намъ начала настоящей новой теоріи Искусства и тѣмъ опять подтверждаетъ фактъ, въ Греціи нами замѣченный и въ новомъ мірѣ повторенный. Главный характеръ ея теоріи состоитъ въ примиреніи борьбы между двумя враждебными стихіями древняго и новаго міра, борьбы, происшедшей отъ недоразумѣнія Латинскаго Запада. Сіе примиряющее начало, предложенное намъ Германіею, мы должны непремѣнно усвоить себѣ и положить въ основаніе науки. Теорія въ Германіи представляетъ дѣйствіе двухъ элементовъ: философскаго (умозрительнаго) и критическаго (опытнаго), изъ гармоническаго сліянія коихъ должна родиться полная и совершенная наука. Вотъ второе положеніе, на которомъ имѣетъ быть основана форма науки у насъ въ отечествѣ, — и при нашей современной наклонности къ односторонней умозрительной теоріи Нѣмецкой нельзя не пожелать того, чтобы эмпирическое изученіе искусства взяло верхъ надъ философскимъ, которое у насъ равнозначительно поверхностному. Историческое направленіе современной Европы насъ къ тому весьма кстати призываетъ.

Въ Германской теоріи нашли мы еще господство идеальнаго начала надъ реальнымъ въ томъ способѣ, какимъ Германцы объясняютъ происхожденіе искусства какъ исключительное твореніе духа человѣческаго. Здѣсь мы видимъ преимущество теоріи идеи надъ теоріею формы: явленіе совершенно противоположное тому, какое видѣли мы въ древнемъ мірѣ, и соотвѣтствующее характеру новаго искусства, такъ какъ явилось оно изъ слитія начала Христіанскаго съ Германскимъ. Теорія Платона въ Германіи взяла верхъ надъ теоріею Аристотеля: въ этомъ случаѣ мы не должны слѣдовать Германцамъ, и примиреніе двухъ враждебныхъ теорій, изъ которыхъ одна господствовала въ древнемъ, другая господствуетъ теперь въ новомъ мірѣ Европы, можетъ быть задачею науки въ нашемъ отечествѣ.

ПОЛОЖЕНІЯ.

I. Теорія искусства слѣдовала за искусствомъ, а не обратно. (Стран. I—III).

А. ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ ДРЕВНЕЙ ЕВРОПѢ.

I.

Теорія поэзіи въ Греціи. (Стран. 1).

II. Теорія поэзіи начинается собственно съ Греціи. Причина сему заключается въ гармоніи фантазіи Греческой съ прочими человѣческими способностями.

1) Греческіе миѳы или поэтическая прелюдія къ теоріи поэзіи. (Стран. 3).

III. Въ Греческихъ миѳахъ и художественныхъ олицетвореніяхъ заключаются зародыши многихъ мыслей о красотѣ и поэзіи.

2) Ученіе Платона о прекрасномъ и поэзіи, извлеченное изъ его сочиненій. (Стран. 12).

IV. Въ Гиппіѣ большомъ Платонъ отвлекъ идею прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и отъ идей съ нею смежныхъ.

V. Въ Федрѣ онъ опредѣлилъ прекрасное въ самомъ себѣ: оно вмѣстѣ съ премудрымъ и благимъ заключается, по мнѣнію Платона,

въ божественномъ. Совершенная красота только въ идеѣ и Богѣ: на землѣ она — воспоминаніе.

VI. Дѣйствіе прекраснаго — любовь и возвышеніе къ божеству: прекрасное само въ себѣ нравственно.

VII. Источникъ поэзіи — божественное вдохновеніе. Чтобы судить о ней, надобно принять вдохновеніе отъ поэта.

VIII. Поэзія, по внѣшней формѣ изложенія, дѣлится на эпосъ, лиру и драму; но внутреннее различіе родовъ основано на характерѣ вдохновенія поэтическаго.

IX. Платону принадлежитъ мысль о трагедіи, какъ главномъ родѣ поэзіи, и о Гомерѣ, какъ родоначальникѣ трагиковъ.

X. Поэзія въ обществѣ должна соотвѣтствовать его цѣли, а не дѣйствовать самоцѣльно. Эта мысль истекала изъ современнаго состоянія поэзіи въ Аѳинахъ.

3) *Ученіе Аристотеля о поэзіи.* (Стран. 33).

XI. Аристотель, согласно съ своей системою философіи, называетъ искусство подражаніемъ, но требуетъ непремѣнно идеализаціи.

XII. Раздѣленіе поэзіи по Аристотелю представляетъ полную схему раздѣленія Греческой поэзіи по двумъ сторонамъ жизни: трагической и комической.

XIII. Теорія поэзіи у Грековъ, представительницею которой является намъ піитика Аристотеля, состояла вся преимущественно въ теоріи драмы, какъ рода, который идеально олицетворялъ для нихъ два главныя условія поэтическаго совершенства: *единство* и *полноту*, условія, въ коихъ выражается основная мысль всей піитики Аристотеля.

Прим. 1. Слово μίμησις, подражаніе, первоначально относилось только къ драмѣ и къ драматической стихіи эпоса. Аристотель отъ драмы перенесъ это и на всѣ роды искусства.

Прим. 2. Теорія эпопеи совершенно подчинялась теоріи драмы. Лирическая поэзія едва-ли имѣла свою теорію у древнихъ. Она считалась, какъ можно видѣть изъ піитики Аристотеля, стихіею трагедіи и переходнымъ родомъ отъ эпоса къ Драмѣ.

4. Параллель между ученіями Платона и Аристотеля. (Стр. 54).

XIV. Ученія Платона и Аристотеля, не смотря на совершенную взаимную противоположность между ними, имѣютъ каждое свою относительную справедливость, пользу и вредъ. Первое смотритъ болѣе на идею, второе на форму искусства. Полнота и совершенство науки будутъ заключаться въ примиреніи Аристотеля съ Платономъ.

II.

Теорія поэзіи въ Римѣ. (Стран. 57).

XV. Вѣкъ теоріи и критики въ Александріи былъ полезенъ для образованія Римской Словесности.

XVI. Теорія Горація есть въ существѣ своемъ теорія Аристотеля, примѣненная къ Римской мѣстности.

XVII. Теорія Г. касается преимущественно драмы и еще болѣе подтверждаетъ мысль, что вся теорія поэзіи у древнихъ ограничивалась теоріею драмы.

XVIII. Условія изящнаго въ теоріи Г.: единство и простота. Послѣдняя имѣла мѣстное отношеніе къ Римской поэзіи, которая отличается сложностію стихій.

XIX. Ученіе о нравственной цѣли поэзіи принадлежитъ Горацію и объясняется изъ практическаго стремленія Римскаго народа.

III.

Эпизодъ о Лонгинѣ. (Стран. 70).

XX. Сочиненіе Лонгина о Высокомъ, открывая намъ новую сторону изящнаго въ древней поэзіи, образуетъ переходъ отъ теоріи древней, основанной на подражаніи природѣ, къ теоріи новой, основанной на дѣятельности духа.

В. ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ НОВОЙ ЕВРОПѢ.

I.

Общее обозрѣніе. (Стран. 80).

XXI. Исторія теоріи поэзіи въ новомъ мірѣ, какъ и самаго искусства, представляетъ борьбу двухъ началъ: древняго съ новымъ. Вотъ главный характеръ новаго развитія нашей Науки, изъ котораго проистекаютъ три главные періода оной: *первый* представляетъ свободное образованіе новой поэзіи во всѣхъ оригинальныхъ образцахъ ея, при существованіи древней теоріи, до конца XVI и начала XVII вѣка; *второй* — стѣснительное вліяніе древней теоріи и образцевъ дурно понятыхъ, во Франціи и въ Англіи, въ послѣдней половинѣ XVII-го и въ XVIII столѣтіи; *третій* — освобожденіе отъ сего ига и открытіе началъ новой теоріи въ Германіи, въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣка.

II.

Теорія поэзіи въ Италіи. (Стран. 86).

XXII. Въ Италіи были предчувствія началъ новой теоріи поэзіи: о цѣли изящнаго и поэзіи въ нихъ самихъ.

XXIII. Общій характеръ теоріи Тасса, какъ и его Поэмы, заключается въ гармоніи теоріи древней съ духомъ новаго искусства; частный въ томъ, что Тассъ примѣнилъ теорію Аристотеля въ эпопеѣ, какъ роду, господствовавшему въ Италіи.

III.

Теорія поэзіи во Франціи. (Стран. 97).

XXIV. Раннее явленіе теоріи Французовъ проистекало изъ ихъ національнаго дидактическаго направленія.

1) Буало. (Стран. 98).

XXV. Три главныя черты теоріи Буало объясняются изъ мѣстныхъ условій Франціи: 1) Господство здраваго смысла надъ фантазіей— изъ умственнаго характера народа; 2) Отчужденіе отъ средняго міра и пристрастіе къ древнимъ — изъ характера новыхъ формъ общественной жизни, образовавшейся при Людовикѣ XIV; 3) Стилистика — изъ вліянія придворнаго вкуса на Литературу.

2) Баттё. (Стран. 109).

XXVI. Теорія Баттё представляетъ необходимый результатъ всеобщаго стремленія Французовъ подражать древнимъ и есть такое же искаженное понятіе теоріи Аристотеля, какъ самая поэзія Франціи есть искаженіе поэзіи древней, въ отношеніи къ главному началу сей теоріи, а именно: къ подражанію природѣ.

3) Мармонтель. (Стран. 121).

XXVII. Національную, собственно Французскую теорію вкуса создалъ Вольтеръ, а выразилъ Мармонтель въ своемъ Опытѣ о Вкусѣ. Основаніемъ оной служило слѣдующее начало, истекшее изъ общественной жизни Франціи: «*Чувство прекраснаго въ искусствѣ заключается въ чувствѣ общественнаго приличія и всегда подчинено ему*».

4) Лагарпъ. (Стран. 128).

XXVIII. Лагарпъ примѣнилъ національную теорію вкуса ко всѣмъ произведеніямъ поэзіи Франціи и на этомъ основаніи отдалъ преимущество своей націи передъ древними, почему и былъ главнымъ представителемъ національной, но вмѣстѣ и односторонней критики въ Европѣ.

IV.

Теорія поэзіи въ Англіи. (Стран. 141).

XXIX. Шекспиръ наводилъ Англичанъ на вѣрнѣйшія понятія объ отношеніи искусства къ природѣ. Критика въ Англіи брала верхъ надъ теоріею, которая подверглась подъ конецъ излишнему Французскому вліянію, въ Блерѣ. Нравоучительное направленіе критики проистекало изъ характера націи.

V.

Теорія поэзіи въ Германіи. (Стран. 155).

XXX. Германія есть истинная создательница теоріи искусства въ новой Европѣ.

XXXI. Два элемента дѣйствовали въ развитіи науки искусства въ Германіи: 1) Философскій, умозрительный, и 2) Критическій, опытный. Потому Исторію науки искусства въ сей странѣ объемлютъ три части: 1) Отношеніе Философіи къ теоріи, 2) Исторія критики и 3) собственно Исторіи теоріи.

1) *Отношеніе между философіею и теоріею искусства въ Германіи.* (Стран. 156).

XXXII. По мѣрѣ того, какъ самое искусство и эмпирическое изученіе его фактовъ распространялись въ Германіи, философы вносили изслѣдованія о началахъ онаго въ область своихъ умозрѣній. Вольфъ, Кантъ, Шеллингъ представляютъ постепенность сихъ покушеній. Шеллингъ, наконецъ, даетъ мѣсто наукѣ искусства въ области философіи и основываетъ начала новой теоріи соотвѣтственно характеру новаго Христіанскаго искусства и развитію его въ Германіи.

2) Исторія критики и поэзіи въ Германіи. (Стран. 165).

XXXIII. Критики Германскіе эмпирически изучали искусство въ явленіяхъ, готовили матеріалы для теоріи, но сами не посягали на созданіе оной и находились во враждебномъ отношеніи съ умозрительнымъ ученіемъ философовъ.

XXXIV. *Лессингъ* (стран. 168) соединилъ всѣ разнородныя направленія Литературы Германской подъ начало національное, которое выразилось въ критическомъ стремленіи; первый началъ примиреніе міра древняго съ новымъ; первый приступилъ къ разрѣшенію главной задачи въ частной Теоріи искусства, указавъ на разграниченіе родовъ и видовъ онаго въ своемъ Лаокоонѣ; положилъ конецъ господству Французскаго вкуса и теоріи въ своей Драматургіи и въ настоящемъ свѣтѣ поставилъ Аристотелеву теорію драмы.

XXXV. *Гердеръ* (стран. 187) совершилъ окончательное примиреніе древняго міра съ новымъ, которое начато было Лессингомъ; универсальный эклектизмъ, съ самаго начала характеризовавшій Литературу Германіи, достигъ въ гуманизмѣ Гердера высшаго критическаго сознанія; Гердеръ представляетъ равновѣсіе стихіи критической и творческой.

XXXVI. *Шиллеръ* (стран. 194) и *Гёте* (стран. 201), представители поэзіи Германской, суть вмѣстѣ и представители двухъ элементовъ, дѣйствовавшихъ въ нашей наукѣ: Шиллеръ, какъ воспитанникъ школы философской, умозрительной; Гёте, какъ воспитанникъ школы критической, опытной.

XXXVII. *Фридрихъ* и *Августъ Шлегели* (стран. 205) дали Германской критикѣ стройное историческое направленіе.

3) Теорія поэзіи въ Германіи. (Стран. 215).

XXXVIII. Германія, указавъ на истинное начало теоріи и приготовивъ много для нея матеріаловъ, не имѣетъ еще однако теоріи совершенной, которая представила бы равновѣсіе элемента философ-

скаго и критическаго, составляющее главное условіе сего совершенства.

XXXIX. Три разряда теорій слѣдовали другъ за другомъ въ Германіи: 1) теорія техническая, 2) психологическая, 3) метафизическая, изъ коихъ вторая была порождена частію вліяніемъ Англичанъ, частію ученіями Вольфа и Канта; послѣдняя же ведетъ свое начало отъ ученія Шеллинга. Недостатки метафизической теоріи, у насъ господствующей, заключаются въ стремленіи уничтожить самобытное начало науки и привести всѣ роды и виды искусства къ философскому единству.

XL. *Бутервекъ* (стран. 228) есть представитель теоретика психолога; *Астъ* (стран. 238) и *Бахманъ* (стран. 243) — представители теоріи метафизической; *Жанъ-Поль Рихтеръ* (стран. 250) первый начинаетъ критико-философское направленіе, выразившееся въ формѣ поэтической.

Заключеніе. (Стран. 258).

XLI. Исторія науки, мною изложенная, имѣетъ цѣлію служить основаніемъ и руководствомъ для начертанія теоріи поэзіи въ нашемъ отечествѣ.

PN
1035
.S48
1887

PN 1035 .S48 1887 C.1
Teoriia poezii v istoricheskom
Stanford University Libraries
3 6105 036 340 110

DATE DUE

Stanford University Libraries
Stanford, Ca.
94305